جامعة الحاج لخضر – باتنة –
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
معهد اللغة العربية وآدابها

البنية الإيقاعية في ديوان ابن رشيق القيرواني

شعر الغزل و المدح أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستيرفي الأدب العربي

تخصص : علوم الأدب

إعداد الطالب
بن القايد صادق

إشراف الدكتور
العربي دحو

2011–2010

بسم الله الرحمن

الرحيم

http://abbassa.wordpress.com تحميل كتب

مقدمة

مقدمة ـــــــ

الإيقاع الشعري ظاهرة فنية تكتسي الكثير من الأهمية لكونها تمثل المسبّب الرئيسي لأحاسيس الطرب التي تَحدث لدى المتلقي أثناء قراءته للشعر الجيّد ، وتشكّل هذه الأحاسيس الوسط الخصب لاكتمال عملية التفاعل التي تحصل بين الشعر وقارئه ، وهي تجربة مميزة عاشها الإنسان العربي منذ القديم .

ومن هذا المنطلق أَولى الباحثون اهتمامهم بالدراسات الإيقاعية ، فتتبعوا مظاهر الإيقاع الشعري في العروض والبلاغة والصوتيات وغيرها من العلوم الأخرى .

وهذه الدراسة تحاول أن تستكنه أسرار الإيقاع الشعري في ديوان أحد الشعراء النقاد الذين يمثلون امتدادا لفخر الجزائر ، وهو ابن رشيق المسيلي القيرواني ، هذه الشخصية التي ساهمت في بناء صرح النقد العربي القديم بواحد من أهم الكتب النقدية ، ونقصد بذلك كتاب العمدة في صناعة الشعر ونقده ، فوسمنا هذه الدراسة بـ: "البنية الإيقاعية في ديوان ابن رشيق القيرواني ، شعر الغزل والمدح أنموذجا"

يمكن أن نجسد الإشكالية التي طرحناها في فرضية أساسية هي : مقاربة البنى الإيقاعية في الديوان بمختلف مستوياتها وأنواعها وتجلياتها ، وتحديد الآليات التي اعتمدها الشاعر في إبراز العناصر الإيقاعية في شعره.

ويرجع اختيارنا لهذا الموضوع إلى أسباب عدة منها :

- إعجابنا بالديوان وصوره الفنية وعناصره الإيقاعية .
- بعث تراثنا الأصيل وبخاصة المتصل منه بأعلامه .
- النقص الملحوظ للدراسات الإيقاعية ، وبخاصة تلك التي تتناول الشعر الجزائري قديما وحديثا .
- عدم وجود دراسة إيقاعية وعروضية للديوان ، على حد علمنا .

مقدمة ـــــــــ

وقد اخترنا من الديوان محل الدراسة غرضين هما الغزل والمدح ، لقناعتنا أنهما يمثلان عيّنة نموذجية منه على جميع المستويات ، مع العلم أنهما يغطيان أكثر من ثلث حجمه .

ولتحقيق ذلك إسترشد هذا البحث بالدراسات السابقة للمدونة ، وبدراسات أخرى مشابهة ، ومنها :

– مذكرة الطالبة فرطاس نعيمة بعنوان الشعرية عند ابن رشيق ، إشراف : فورار امحمد بن لخضر .

– مذكرة الطالب معاذ محمد عبد الهادي الحنفي بعنوان : البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المعاصر ، إشراف : عبد الخالق العف.

– الإيقاع الصوتي في شعر شوقي الغنائي ، سلطان منير.

– موسيقى الشعر ، محمود عسران.

وقد اقتضت الإشكالية اعتماد الخطة الآتية :

تم تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول يتقدمها مقدمة ومدخل ، ثم خاتمة في الأخير .

و في المدخل تحدثنا عن حياة ابن رشيق ، ثم قمنا بتعريف المدونة بإحصاء ما فيها من أغراض وأوزان والحروف الواقعة رويا وغيرها ، متتبعين مصطلح الإيقاع عند الباحثين القدامى والمحدثين ، وبعض الغربيين .

وفي الفصل الأول المعنون بـ :" إيقاع الوزن والقافية " عالجنا كلّ المظاهر الإيقاعية المرتبطة بعِلمي الخليل ، فأدرجنا فيه الجانب النظري بتعريف الوزن وأهميته ووظائفه ومكوناته ، وزحافاته وعلله ثم ألحقناه بدراسة تطبيقية ، والطريقة نفسها عالجنا بها القافية ، إذ حاولنا تعريفها ، وتعريف حروفها ، وحركاتها ، وألقابها ، وعيوبها، وختمنا الفصل بالجانب التطبيقي للقافية .

أما الفصل الثاني ، والذي عنوانه : إيقاع الموازنات الصوتية ، فقد عالجنا فيه العناصر الإيقاعية ذات البعد الصوتي الجرسي التي يمكن أن تتضمنها بعض الظواهر البديعية ذات التوازن الصوتي ، كالتجنيس ، والسجع ، والتكرار والتوازي ، وغيرها ، وذلك باعتماد طريقة التنظير والتطبيق على مختارات من الديوان .

وفي الفصل الثالث الموسوم بـ : إيقاع الدلالة ، حاولنا فيه التركيز على الموسيقى التي تتركها حركة المعنى سواء من خلال الإيحاء ، أو من خلال الدلالة المباشرة ، وطبّقنا ذلك على الديوان من خلال الأصوات وصفاتها والتأثيرات التي تتركها ، ثم انتقلنا إلى إيقاع الألفاظ من حيث المعنى ، فدرسنا ذلك من خلال الطباق والمعجم ، وختمنا الفصل بدراسة الإيقاع الدلالي للعبارات والجمل في ضوء ظواهر كالمقابلة ، والتقديم والتأخير ، والفصل والوصل . وفي النهاية خرجنا ببعض الاستنتاجات ، جمعناها في خاتمة هذا البحث .

وقد اقتضت طبيعة الدراسة استعمال المنهج الوصفي الذي يمكن به النفاذ إلى العمق الإيقاعي ، بالإضافة إلى المنهج الإحصائي الذي كان له نصيب في الدراسة ، لما له من أهمية في ضبط المعطيات والنتائج .

وقد واجهتنا بعض الصعوبات أثناء إنجاز هذا البحث – وهذا أمر طبيعي – ، ولعل أهمها عدم توفر بعض الكتب ، بالإضافة بعض الظروف الشخصية .

وأخيرا نحمد الله على إعانته لنا في إنجاز عملنا هذا ، ونسأله أن يوفقنا في أعمال أخرى إن شاء الله .

ونقدم شكرا خاصا لأستاذنا " العربي دحو " على توجيهاته القيّمة ، ونصائحه الثمينة ، ونضمّ صوتنا للكثيرين ، في الدعاء له بطول العمر ، ودوام الصحة والعافية . والله الموفق .

المدخل

مفاهيم تمهيدية

(الشاعر ، المدونة ، الإيقاع)

المدخل ـــ مفاهيم تمهيدية

أولا:التعريف بالمدونة وصاحبها :

من المتفق عليه أن ابن رشيق ليس من الشخصيات المغمورة التي يحتاج الكشف عن سيرتها إلى كثير بحث و تنقيب ، فمكانته العلمية جعلت القدماء قبل المحدثين يهتمون بمسيرة حياته و يتناقلون أخباره في كل مكان حلَّ به، لهذا لن نطيل الحديث عن حياته لأن ترجمته موجودة سلفًا في عدة كتب.

هو" أبو علي الحسن ابن رشيق الأزدي القيرواني ينحدر من أصل رومي، فأبوه كان مملوكا من موالي قبيلة أزد القحطانية، وهي واحدة من القبائل التي هاجرت مع جيش الفتح الإسلامي إلى بلاد الشمال الإفريقي"[1]

وتذكر معظم المصادر أن ابن رشيق ولد سنة 390هـ بالمسيلة (المحمدية) و منها ما ذكره هو نفسه في كتابه " الأنموذج" إذ يقول :"صاحب الكتاب هو الحسن بن رشيق مولى من موالي الأزد ، ولد بالمحمدية سنة 390هـ ، وتأدب بها يسيرا ، ثم قدم إلى "الحضرة"[2] سنة 406هـ"[3]، واتصل هناك بالمعز بن باديس (ت 453 هـ) .

وبعد سقوط القيروان سنة (443هـ) انتقل المعز إلى المهدية و اصطحب ابن رشيق معه ، وعاش هناك في كنف أميرها (تميم بن المعز) ، " ثم غادر أبو علي المهدية بعد خلاف مع المعز وتوجه إلى صقلية وأقام بـ "مازر" إحدى مدنها إلى أن توفي سنة(456هـ/1064م) "[4] .

---

[1] أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت الحموي،معجم الأدباء، مطبوعات دار المأمون،مصر،ط2، 1936، ص 10.

*–المسيلة مدينة بالمغرب تسمى المحمدية اختطها أبو القاسم محمد بن المهدي ستة 315هـ

[2] – يعني بها القيروان .

[3] –حسن بن رشيق القيرواني ، أنموذج الزمان في شعراء القيروان ، تح محمد العروسي المطوي و بشير البكوش ، دار المغرب الإسلامي ، بيروت لبنان ، ط1 ، ص350.

[4] – ديوان ابن رشيق القيرواني ، شرح صلاح الدين هواري وهدى عودة ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1996، ص12،13

المدخل ـــــ مفاهيم تمهيدية

أما فيما يتعلّق بالمدونة فقد اعتمدنا في هذه الدراسة على نسخة من الطبعة الأولى التي شرحها صلاح الدين هواري وهدى عودة ، والتي طُبعت بدار الجيل ببيروت سنة 1996.

وهو كتاب مجلّد يحمل بين دفتيه مائتين وست عشرة صفحة (216) بمتنه و فهارسه. يتكون من مقدمة وقسمين وملحق وجزء للفهارس. فالمقدمة شغلت ثلاث صفحات ، بدأ فيها الشارحان الحديث عن أهمية شرح الدواوين وعدم الاكتفاء بالتحقيق، ذلك أن الشرح يوفّر الكثير من الوقت و الجهد لطلاب الأدب و متذوقي الشعر [1] . و انتقلا بعد ذلك إلى أهم جامعي الديوان بدءًا بعبد العزيز الميمني في كتابه " النتف من شعر ابن رشيق و ابن شرف ". وقد بلغ مجموع ما توصل إليه إلى أربعمائة وستة و تسعين بيتا(496) تفرقت على مائة وخمسة وخمسين قصيدة و مقطوعة، ثم قام عبد الرحمن ياغي بإكمال جهود " الميمني" في جمع أشعار ابن رشيق فتحصل على سبعمائة وثلاثة وأربعين بيتًا، توزعت على مائتين واثنتي عشرة قصيدة ومقطوعة أطولها قصيدة نونية في رثاء القيروان، وأخرى همزية في مدح الملك المعز بن باديس،[2]لينتقلا بعد ذلك إلى بيان منهجهما في الشرح والمتمثل في اعتمادهما على:

1–تقسيم القوافي إلى أبواب حروف الهجاء*.

2–ترتيب القوافي في كل باب وفقًا لتسلسل قوى الحركات التصاعدي مبتدئين بحروف الروي المقيدة ، فالمفتوحة ، ثم المضمومة فالمكسورة.

1– ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص5

2– م ن ، ص6

* الملاحَظ في كل الديوان أن الشارحَين يسميان الروي قافية، ونحن نمضي خلاف ذلك في دراستنا.

3-ترتيب قوافي كل مجموعة في كل باب وفقًا لتسلسل البحور الشعرية ، بدءًا بالطويل فالمديد ، وانتهاءً بالمتدارك.

أما القسم الأول والمعنون بـ سيرة الشاعر وتكوّن من أحد عشر صفحة(11) أورد فيه الشارحان العناوين الآتية : حياته، وجوانب شخصيته،وشيوخه،وآثاره،وعصره.

فعن حياته تحدثا بإسهاب عن تاريخ مولده وعرضا التضارب الذي وقع حوله، ثم انتقلا إلى نشأته و رحلاته حتى استقر المقام به بإحدى مدن صقلية ووفاته هناك، حسب رأيهما.

أما في الجزء المخصص لجوانب شخصية الشاعر فقد أكد الشارحان أن شخصيته تميّزت بحب الاستقرار و الهدوء ، كما أنه لم يكن ممّن يحبون التنقل و السعي لمنصب أو عطاء . على انه كان صاحب دعابة ، وللفكاهة حظ من شعره ، كما أنه كان- رحمه الله- ميالا إلى المجون ، معروفا بتغزله بالغلمان دون إسراف في الإباحية[1]. أما سلوكه العلمي ففيه كثير من الأمانة والتواضع ويبدو ذلك واضحا في أغلب أعماله النقدية.

وعن شيوخه فقد ذكرا أنه أخذ عن :

1-أبو الحسن علي بن أبي الرجال(ت404هـ)

2-أبو عبد الله محمد بن جعفر القزاز القيرواني(ت412هـ)

3-أبوإسحاق إبراهيم بن علي الحصري(ت453هـ)

4-أبو محمد عبد الكريم النهشلي(ت405هـ)

آثاره :

1-ابن رشيق القيرواني، الديوان –ص 13-14-15

المدخل ــــ مفاهيم تمهيدية

تورد المصادر والمراجع التي وثّقت الموضوع العناوين الآتية له وهي نفسها التي اعتمدها شارحا الديوان محل الدراسة :

الرقم	عنوان الكتاب	الرقم	عنوان الكتاب
1	العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده	2	إثبات المنازعة
3	قراضة الذهب في نقد أشعار العرب	4	معالم التاريخ
5	الشذوذ في اللغة	6	التوسع في مضايق القول
7	أنموذج الزمان في شعراء القيروان	8	الحيلة والاحتراس
9	طراز الأدب	10	ميزان العمل في تاريخ الدول
11	الممادح والمذام	12	شرح موطأ مالك
13	متفق التصحيف	14	تاريخ القيروان
15	تحرير الموازنة	16	ساجور الكلب
17	الاتصال	18	نجح الطلب
19	المن والفداء	20	قطع الأنفاس
21	غريب الأوصاف ولطائف التشبيهات لما انفرد به المحدثون	22	نقض الرسالة الشعوذية
23	أرواح الكتب	24	القصيدة الدعية
25	شعراء الكتاب	26	الرسالة المنقوضة
27	المعونة في الرخص و	28	رسالة رفع الإشكال ودفع

	الضروريات		المحال
29	الرياحين	30	الروضة الموشية في شعراء المهدية
31	صدق المدائح	32	بُلغة المشتاق في ذكر أيام العشاق
33	الأسماء المعربة	34	فسح اللمح

بالإضافة إلى ديوانه الشعري.

ثم تطرقا إلى عصر ابن رشيق وبيئته السياسية والاجتماعية حيث كان المغرب الإسلامي تابعًا لولاة مصر ثم أصبح جزءًا من الدولة الفاطمية. وعَيّن المعز لدين الله الفاطمي(ت365هـ/975م)على حكمها بلكين بن زيري سنة(361هـ/972م) ثم خلفه ابنه المنصور (ت376هـ/996م) ثم ابن المنصور باديس (ت406هـ/1016م) فأطلق يده على طول البلاد و عرضها . وبعد موت باديس تولى ابنه المعز الحكم . وأعلن بعدها انفصاله عن الدولة الفاطمية و أشْهَرَ عداءه لها . فشدّد غاراته على القيروان ما جعلها تخلّف دمارا شاملا للبلاد و العباد و قد عجز المعز عن صدّها ، فارتحل منهزما إلى المهدية و رافقه في ذلك ابن رشيق ، ومكث معه إلى أن توفي المعز ، فغادرها إلى صقلية بدعوة من ابن شرف .

أما القسم الثاني المعنون بالديوان[1]، و حجمه مائة و واحد و خمسون صفحة (151) – وهو أطول عمل في المدونة لأنه يمثل ديوان الشاعر و شرحه ، وقد احتوى على سبعمائة و خمسة وخمسين بيتا (755) موزعة على مائتين و اثني

[1]– هذا العنوان الموجود في المتن، أما في الفهرس فالعنوان هو : شرح الديوان .

عشر قصيدة و مقطوعة سنفصل في توزيع مادتها وفق ترتيب مبني منهجناها عليه .

لقد تجلى عمل صلاح الدين هواري و هدى عودة في هذا الفصل بالتبويب و الترتيب ، و العناية البالغة بالهامش . فلم يتركا لفظة – يشوبها بعض الغموض – إلاّ وشرحاها ، كما ركزا على الشخصيات و أسماء المدن بالتعريف و الشرح معتمدين في ذلك على مجموعة من المصادر و المراجع منها :" معجم الأدباء لياقوت الحموي ،و لسان العرب لابن منظور ،و الشعر و الشعراء لابن قتيبة ، ووفيات الأعيان لابن خلكان "[1]...وغيرها.

وفيما يلي نتائج عملية مسح للديوان من خلال ثلاثة جوانب رئيسية هي : توزيع البحور ، و توزيع الأغراض و توزيع حروف الروي .

أ . توزيع البحور :

البحر	عدد المقطوعات	النسبة المئوية
الطويل	40	%18.86
البسيط	28	%13.20
السريع	31	%14.62
الكامل	24	%11.32
الوافر	17	%8.01
الخفيف	13	% 6.13
المتقارب	13	% 6.13
مجزوء الكامل	11	% 5.18

[1] - ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 215

مخلّع البسيط	9	% 4.24
المنسرح	6	% 2.83
المجتث	6	% 2.83
مجزوء الرجز	3	% 1.41
الرجز	4	% 1.88
مجزوء الرمل	4	% 1.88
مجزوء المتقارب	1	% 0.47
مجزوء الوافر	1	% 0.47
الهزج	1	% 0.47

ومن الجدول يمكن لنا أن نسجل أن بحر الطويل حاز على أكبر نسبة حضور في الديوان شأنه شأن معظم الدواوين السابقة والمعاصرة لزمن ابن رشيق[1]. بينما جاء مجزوء المتقارب و مجزوء الوافر والهزج في المرتبة الأخيرة لندرة استعمال هذه الأضرب عموما .

ب . توزيع الأغراض :

الغرض	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الوصف	176	% 23.31
الغزل	162	% 21.45
متفرقات	158	% 20.92
المدح	98	% 12.98

[1] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، دار القلم ،بيروت، ط3 ،1975،ص207

الرثاء	96	% 12.71
الهجاء	33	% 4.37
الخمريات	32	% 4.23

وبفحص الجدول أعلاه يتبين لنا أن حجم الوصف في الديوان فاق غيره من الأغراض يليه الغزل ، فيما جاءت الخمريات في المرتبة الأخيرة .

ج_ توزيع حروف الروي:

وردت حروف الروي في الديوان وفق الإستعمال الآتي :

الروي	عددالمقطوعات	عدد الأبيات	النسبة المئوية
الهمزة	4	48	% 6.35
الباء	24	67	% 8.87
التاء	2	9	% 1.19
الثاء	1	2	% 0.26
الجيم	6	26	% 3.44
الحاء	6	11	% 1.45
الدال	17	38	% 5.03
الذال	2	5	% 0.66
الراء	19	63	% 8.34
الزاي	1	3	% 0.39
السين	6	12	% 1.58
الضاد	2	17	% 2.25

الطاء	3	5	% 0.66
العين	8	35	% 4.63
الغين	2	6	% 0.79
الفاء	9	28	% 3.70
القاف	11	43	% 5.69
الكاف	3	16	% 2.11
اللام	24	86	% 11.39
الميم	38	111	% 14.70
النون	17	107	% 14.17
الهاء	1	2	% 0.26
الواو	1	2	% 0.26
الياء	5	13	% 1.72
	212	755	% 100

ومن النسب السابقة في الجدول نستنتج أن روي الميم احتل صدارة النسب بمائة و احد عشر بيتا أي بـ 14.7 يليه مباشرة حرف النون بـ 14.17 فيما كانت أقل النسب من نصيب الحروف :الثاء،الذال،الغين،الهاء،الواو،التاء. ولعل ذلك يعود إلى أن الميم والنون من الحروف التي سمّاها القدماء بالحروف المائعة لليونتها وطواعيتها في الاستعمال ، ولذلك نجدها دائما تتقدم الحروف في الشعر وفي غير الشعر.

أما الحروف المتوسطة الحضور فهي :الكاف ، القاف ، الفاء ،العين ، الضاد ،الراء ، الدال ، الجيم ، الباء ، الهمزة .

هذا بالنسبة للقسم الثاني من الديوان ، وقد ذيّل الشارحان هذا القسم بملحق أوردا فيه ترجمة ابن رشيق من بعض كتب التراجم و هي:

1-وفيات الأعيان

2-معجم الأدباء

3-الوافي بالوفيات

أما قسم الفهارس،فقد وزعاه كما يلي:

1-فهرس الآيات القرآنية

2-فهرس الأعلام

3-فهرس القوافي(حروف الروي)

4-فهرس المصادر و المراجع

5-فهرس المحتويات

لقد اهتم الشارحان بالتفاصيل المتعلقة بالديوان وصاحبه اهتماما واضحا ، فأوردا عرضا واسعا بخصوص حياة ابن رشيق ، وقاما بعمل جادٍّ في تصنيف الديوان على حسب حروف الهجاء ، كما اهتما بشرح الألفاظ ، وتفسير المعاني التي بدت لهما صعبة ، وفي ذلك مساعدة حقيقية لمن أراد دراسة الديوان .

ثانيا - في الإيقاع و تعريفه:

على الرغم من شيوع مصطلح الإيقاع في الدراسات الأدبية الحديثة ، إلاّ أن مفهومه الدقيق ظل مختلفا من باحث إلى آخر، فهو"مصطلح غامت رؤيته

وتشابكت مع أنه أساسٌ من أسس فهمنا الموسيقي"[1] بحيث أنه "لا يملك حتى تعريفا متفقا عليه "[2]. إذ كثيرا ما ارتبط الإيقاع بمجالات عامة متعددة كإيقاع الرياح أو إيقاع المعيشة أو الزمن ، كما يرتبط بظواهر طبيعية معروفة كإيقاع دقات القلب أو إيقاع تنفس الرئتين [3].

على أن الملاحِظ لكل دلالات الأمثلة السابقة يجد أن الإيقاع فيها عبارة عن حركة ، هذه الأخيرة التي يمكن أن نصنفها كمؤشر هام للحياة ، إذن – في اعتقادنا – إن الإيقاع = الحياة . و كذلك الحال بالنسبة للإيقاع الشعري ، فهو حركة منظمة تسري في عروق البيت الشعري على عدة مستويات فتزيده تماسكا و حيوية .

وقبل الغوص أكثر في المعاني الاصطلاحية للإيقاع علينا أولا أن نعرّج على مفهومه اللغوي .

فهو كما عرّفه ابن منظور يعني أنه : " من إيقاع اللحن و الغناء ، وهو أن يوقع الألحان و يبيّنها ، وسمّى الخليل –رحمه الله – كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع "[4]

ويرى الفيروزابادي أن " الإيقاع إيقاع الحان الغناء ، هو أن يوقّع الألحان و يبيّنها"[5]. في حين يعرفه صاحب المرام في المعاني و الكلام بقوله: "الإيقاع

---

[1] أحمد كشك ، الزحاف و العلة ، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع ، دار غريب ، القاهرة ، دط ،2005، ص 149

[2] – مصطفى حركا ت نظرية الإيقاع ، الشعر العربي بين اللغة و الموسيقى، دار الآفاق ، الجزائر، دط ، 2008، ص 5

[3] – م س ، ص15

[4] –ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ،دار صادر، بيروت ، ط 3، 2004، مادة وقع

5–الفيروزابادي، مجد الدين محمد بن يعقوب بن ابراهيم السيرازي الشافعي ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1999 ، دط ، ج1 ص127

مصدر أوقع النقر على الطبلة باتفاق مع الأصوات و الألحان"[1] أما اصطلاحا ، وانطلاقا من تعريفات القدماء وآرائهم نجد أن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 791م) قد أخذ الأسبقية في الكتابة عن الإيقاع الشعري– وهو واضع علم العروض– بكتابين هما " النغم "و "الإيقاع" و لكنهما ضاعا للأسف ،على أن بعض الدارسين آنذاك اهتموا بالموسيقى لارتباطها الوثيق بالإيقاع ومنهم الكندي و الفارابي صاحب كتاب "الموسيقى الكبير" بالإضافة إلى إخوان الصفا، وصفي الدين الحلي وابن طباطبا... وغيرهم.

هناك علاقة بين الموسيقى و الشعر ، وهي علاقة عضوية كما يراها عبد القادر بو زياني ، فالشعر في صياغته الفنية يتكون من عدة تفعيلات تمثل وحدات موسيقية تكسب القصيدة نغما مؤثرا ، وحين تفقد القصيدة سحر هذا النغم ينقطع ذلك الخيط الفني الدقيق الذي يشدّ المتلقي إلى سماع الشعر . فالشعر نظم و إنشاد.[2]

كما إن الباحثين القدامى " أكدوا من خلال تعريفهم للشعر على الجدلية القائمة بين الموسيقى: الشكل و الصياغة على المستوى الصوتي ، وبين المستوى المعنوي أو الدلالي: التخييل ، وهي عناصر أساسية في تمييز الشعر عن غيره من الإشكال اللغوية و الأدبية [3]

فابن سينا يرى أن هناك توافقا بين الإيقاع الموسيقي : اللحن ، ووحدته ((النغمة)) ،وبين الإيقاع الشعري : الوزن ، ووحدته((التفعيلة)) المؤلفة من حروف ، يقول :" الإيقاع تقدير ما لزمان النقرات ، فان اتفق أن كانت النقرات

[1] – مؤنس رشاد الدين ، المرام في المعاني والكلام القاموس الكامل،ط1،دار الرتب ،بيروت،لبنان،2000 ، دط، ص127

[2] – بوزياني عبد القادر ، الميسر في علم العروض و القوافي،دار الغرب للنشر والتوزيع،ص69 دط ، دت

[3] – صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض و الايقاع الشعري،دار الايام، الجزائر ،ط1، 1997،ص153

منغمة كان الإيقاع لحنيا ، وإذا اتفق أن كانت النقرات مُحدثة للحروف المنتظَم منها كلام ، كان الإيقاع شعريا "[1] . وهو بذلك قد ربط الإيقاع الموسيقي بالنقرات المنغمة و اللحن أما الإيقاع الشعري فمتعلق بالحروف التي تكوّن الكلام ، وهو نفس الرأي في المقولة التي أوردها احمد رجائي لإخوان الصفا و التي مفادها أن الإيقاعين الشعري و الموسيقي يعودان إلى أصول واحدة [2].

أما ابن طباطبا فيعرّف الإيقاع بقوله "للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه و اعتدال أجزائه "[3] ، مما يحيلنا إلى أن ابن طباطبا استخدم هذا المصطلح لتبيين لذة النص الشعري.

أما الفارابي فيرى أن" الإيقاع هو النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير و النسب "[4] و يقول عنه ابن فارس " وأهل العروض مجموعون على أنه بين صناعة العروض و الصناعة الإيقاعية ، إلا أن الصناعة الإيقاعية تقسم الزمان بالنغم ، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة "[5]

وفي هذا السياق ربط صفي الدين الحلّي تَحَقُّق الإيقاع وإدراكه بمدى توفر الذوق السليم، في المقولة التي ذكرها علوي هاشمي بخصوص هذا الموضوع والتي مفادها "أن الإيقاع هو جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساويات يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان الطبع السليم "[6].

---

[1] – جوامع علم الموسيقى ، ابن سينا ، نقلا عن جابر عصفور ، مفهوم الشعر ،منشورات دار الثقافة للطباعة و النشر ، القاهرة ،1978 ص 247 ،

[2] – احمد رجائي ، أوزان الألحان بلغة العروض،دار الفكر العربي، بيروت ، ط1، 1999،ص63

[3] – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر ، تح محمد زغلول سلام ،ط3، دت ، مكتبة المعارف ، ص 53.

[4] – أدونيس ، علي أحمد سعيد ، الشعرية العربية ، ،دار الآداب ، بيروت، ط1 ، 1985، ، ص 20.

[5] – ابن فارس أحمد الصاحبي في فقه اللغة، تح مصطفى شوقي، مؤسسة بدران ،دط،1963، ص274 ،275 .

[6] – علوي هاشمي،فلسفة الإيقاع الشعري،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 2006، ص50 .

ومن الكتب القديمة التي اهتمت بالإيقاع اهتماما بالغا كتاب " كمال أدب الغناء " وقد عرف صاحبه الإيقاع بقوله " هو قسمة أزمان اللحن بالنقرات ، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى وكل واحد منها يسمى دورا "[1]، وقد جاء في كتاب الإفصاح في فقه اللغة أن الإيقاع " حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية ، وقيل هو إيقاع ألحان الغناء وهو أن يوقع الألحان و يبيّنها"[2].

ومن التعريفات السابقة يتجلى لنا أن ترابط الموسيقى و الشعر و الغناء و انصهارهم في كلٍّ واحد ، جعل القدماء ينقسمون إلى قسمين في تحديد مفهوم الإيقاع : فمنهم من ربط الإيقاع بالعروض أمثال الخليل بن أحمد وإخوان الصفا و ابن طباطبا ، حيث جعلوا الإيقاع يرتبط بالتفعيلات انطلاقا من الأوزان العروضية ، و منهم من ربط الإيقاع بالنقرات الموسيقية و الألحان كالفارابي و الكندي دون أن يربطوها بالعروض .

وقد ازداد استخدام مصطلح الإيقاع في ثقافتنا العربية المعاصرة باعتبار علاقته المباشرة بالشعر ، فقد وُضع المصطلح أصلا لكي يُستخدم في المجال الموسيقي ، ولم يزل كذلك حتى اليوم ، وكان أول اتصال له بالشعر من خلال الغناء أو الشعر المغنى .

أما المعاصرون فإننا حين نفحص تعريفاتهم نجد أن مفهوم الإيقاع لديهم قد تغير نسبيا و اتجه نحو مستويات أخرى كالمستوى الصوتي و البلاغي و النبر و التنغيم ، وفيما يلي بعض التعريفات التي تؤكد ذلك .

فهذا علوي هاشمي يعرّف الإيقاع بأنه " يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها

---

[1] – الحسين بن أحمد علي الكاتب ، كتاب كمال أدب الغناء ، مراجعة محمود أحمد الحنفي ، تح غسطاس عبد الملك خشبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، 1975 ،ص 92 .

[2] - حسين يوسف وعبد الفتاح الصعيدي ، الإفصاح في فقه اللغة، دار الفكر العربي ، ط2، دت ، ج2 ، ص98

نظاما محسوسا أو مُدركا ، ظاهرا أو خفيا, يعيره من بنى النص الأساسية و الجزئية ويعبّر عنها كما يتجلى فيها "[1]

وذاك عز الدين إسماعيل يقول أن: "الإيقاع هو التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها "[2] بمعنى أن الإيقاع يقتصر على الجانب الصوتي من خلال التلوينات التي يصطبغ بها الكلام . فبالنسبة للنص الشعري يشكّل الإيقاع الصوتي المستوى الرئيسي البارز غالبا, ولكنه ليس الوحيد دائما، ولا الأهم بالضرورة .

أما كمال أبو ديب فيذهب إلى أن الإيقاع هو " الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ، ذات حيوية متنامية ، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية تختلف تبعًا لعوامل معقدة "[3] .

أما سيد البحراوي فيرى أن الإيقاع "هو تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد "[4].

ويقوم الإيقاع الشعري عند صلاح يوسف عبد القادر على ركيزتين أساسيتين هما :

أ- النظام الخاص في تتابع المقاطع.

ب- مراعاة النغمة الموسيقية الخاصة عند الإنشاد (التنغيم).

" . . . و هاتان الركيزتان مرتبطتان بالتشكيل الصوتي ، وثمة ركيزة أخرى تحمل طابعا فلسفيا و تتعلق بالمعنى المنبثق عن المخيلة الشعرية ، وما يصحبها

---

[1] – علوي الهاشمي , فلسفة الإيقاع في الشعر العربي, , ص53 .

[2] –عز الدين إسماعيل , الأسس الجمالية في النقد العربي , دار الفكر العربي،القاهرة، دط 1974، ص 376.

[3] – أبو ديب كمال ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين، ط1 ، 1974 ، ص230-231.

[4] – سيد البحراوي ، العروض و إيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،دط، 1993، ص112.

من إنفصالات نفسية ، وهي ركيزة تعضد الركيزتين الأوليين في إتمام عملية التحام الموسيقى"[1].

ومما ينبغي الإشارة إليه أن توفير عنصر الإيقاع أشق بكثير من توفير الوزن لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة و الألفاظ الموضوعة فيه ، تقول "عين" و تقول مكانها "بئر" و أنت في مأمن من عثرة الوزن[2] ، أما الإيقاع فهو ما يصدر عن الألفاظ المستعملة من تلوينات صوتية ، مما يزيد في عسر ولادة القصيدة الجيدة، فلولا الموهبة الشعرية وصقلها المتواصل لأصبح الأمر في غاية الصعوبة .

ومن الباحثين المهتمين بالعروض و الإيقاع في الجزائر نجد مصطفى حركات الذي ألّف عدة كتب عروضية هامة ، وقد وضع مؤخرا كتابا شرح فيه آراءه المرتبطة بالإيقاع الشعري ، عنوانه : نظرية الإيقاع ، ونجد في هذا الكتاب العديد من التعريفات الخاصة بالإيقاع أهمها :

- الإيقاع هو اقتران حدث متكرر بزمن ، وهو تقطيعٌ للزمن [3]
- الإيقاع هو حدث متكرر يقطع الزمن إلى أزمنة متجاورة تربطها علاقات مختلفة. [4]
- الإيقاع سلسلة من الأحداث و التقطيع على مستويات مختلفة .[5]

ولعل الملاحَظ من هذه التعريفات أن حركات كان أكثر دقة وتوغلا في الجانب التطبيقي اللغوي ، دون التركيز على جانب العواطف و الأحاسيس و أثرها على المتلقي ، هذا الجانب الذي أصبح متواترا عند المحدثين . ولعل مرد ذلك

[1] – صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض و الإيقاع الشعري ، ص159–160.

[2]- إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ،القاهرة ،ط1 ،1955، ص376.

5– مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ،ص17،16

1– مصطفى حركات ، نظرية الإيقاع ، ص18

2– م ن ، ص239

هو التفكير الرياضي الذي يتمتع به حركات ، والذي نلمسه دائما في نظرياته و براهينه الرياضية .

وجاء في كتاب الأدب الجزائري القديم أن " الإيقاع حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنظوم و الناتج عن تجاوز أصوات الحروف في اللفظة الواحدة ، وعن نسق تجاوز الكلمات فيما بينها ، وعن انتظام ذلك كله شعرًا "[1]

أما رضا بو صبيع صالح في كتابه "الجديد في سلم الإيقاع الشعري" فكان تعريفه للإيقاع كما يلي: "الإيقاع هو ذلك التواتر النغمي المثير المنبعث من روح النص المصور لخلجات النفس و مكنوناتها ، والذي يضفي عليه جاذبية و سحرا وإندهاشات لدى المتلقي تطرب لها الآذان و يهتز لها الوجدان و تمتزج معها الروح وتسكن إليها النفس و القلب والعقل "[2] ، وهو بذلك يربط الإيقاع بالنغم ،ويركز أكثر على أثر الإيقاع في نفس القارئ.

ونجد في كتاب خصائص الإيقاع الشعري : "الإيقاع بدءا هو المراوغة والإيهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التعبيري تستلذ الأذن مسمعه حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على الاستواء و الاعتدال و الانسجام ،اطمأنت إليها نفسية الأعراب و اتخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا حريٌّ بالمباركة و التمجيد باعتباره تحفة لسانية ،والتوقيع كان أصلاً بالعصي و العيدان قبل أن تنزاح دلالته بعد ذلك إلى التوقيع بالأصوات و المعاني والصور التخيلية "[3]

3-مرتاض عبد المالك ، الأدب الجزائري القديم دراسة في الجذور ، دار هومة للطباعة،دط، 2000، ص 209.

4-رضا بو صبيع صالح ،الجديد في سلم الإيقاع الشعري ، مطبعة الجنوب الجزائري ، تقرت ،دط ، دت ، ص 06.

1- عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، دار الأديب للنشر والتوزيع ، دط ، 2005، ص 135 .

ما يعني أن عميش ربط الإيقاع بالإنشاد من خلال تناغم العناصر الصوتية واستساغة الأذن لها كما ، يحيلنا هذا إلى واقع اطمئنان الذائقة العربية لهذه النماذج الإيقاعية مما جعلها تحظى بالإعجاب و بالتالي الشيوع والانتشار.

ومما سبق من تعريفات نلاحظ أن رأي القدماء في مفهوم الإيقاع يختلف عن نظرة المعاصرين إلى حد ما ، لأن القدامى ربطوا الإيقاع في أغلبه باللحن و الموسيقى و الغناء و أحيانا بالوزن و التخييل ،إلاّ أن المعاصرين قد استقر في أنفسهم أن الإيقاع يتجاوز ذلك ليصل إلى الصوت والمعنى وكذا ارتباطه بالمشاعر و الأحاسيس وصولا إلى المتلقي و السامع .

فإذا تجاوزنا آراء النقاد العرب وجئنا إلى بعض التعريفات الغربية في موضوع الإيقاع ، نجد أن ريتشاردز richards يعرّفه بأنه " هذا النسيج من التوقعات و الاشباعات والاختلافات و المفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع " و الإيقاع وفقا لهذا التعريف لا يُعد شيئا ذاتيا في الكلام ،بل يُعتبر نشاطا نفسيا لدى المتلقي ،سبب ذلك أن الإيقاع ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها وإن نسبناه إليها و إنما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا ندرك أصوات الكلمات فقط ، بل ما فيها من معنى وشعور "[1]

ويعرفه لورنس جيمس و مارسيل كريسوت laurance james و marcel cressot بأنه " حدث فيزيائي يتعدى إطار الإحساسات السمعية ، وما يسري على البيت الشعري من قوانين، يجب أن يسري– على الأقل – نظريا – على النثر الذي كون لنفسه نظاما خاصا به لا يختلط مع نظام البيت ولا يلتبس معه "[2]

---

[1] – سلوم تامر ، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي ، ط1 ،منشورات دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا، 1983، ص 62.

2– عزوز أحمد ، علم الأصوات اللغوية ، ديوان المطبوعات الجامعية الجهوية بوهران ، ص67

وخلاصة قولهما أن الإيقاع أوسع وأشمل من الشعر لأنه يتجاوزه ويتعداه إلى النثر.

وامتدادا لنفس الفكرة السابقة القائلة أن الإيقاع أشمل من الوزن تقول اليزابت درو " ليس الوزن إلا عنصرا واحدا من عناصر الإيقاع "[1] و تؤكد ذلك بالإشارة إلى التصنيف الذي اعتمده بعض الباحثين ، تقول " وعادة ما يسمي الباحثون الوزن بالموسيقى الخارجية و الإيقاع بالموسيقى الداخلية ،ولعل في التسميتين ما يقرّ بسطحية دلالة الوزن لأنه عقلي وعمق دلالة الإيقاع باعتباره حسيا "[2] هذا إذا اعتبرنا – طبعا – أن العقل أكثر سطحية من الحس والوجدان . ويمكن تأويل هذا الاعتبار بالقول أن الغربيين – عموما– يُركّزون أكثر على التأثير الذي تمارسه العناصر الإيقاعية لاسيما الصوتية منها على المتلقي ، وهذا ما نلمسه كذلك في تعريفات المحدثين العرب .

بقي أن نشير إلى أن بعض الباحثين قسموا الإيقاع إلى قسمين خارجي و داخلي ، ومنهم صلاح فضل الذي يقول أن "درجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي المتمثل في الأوزان العروضية بأنماطها المألوفة و المستحدثة و مدى انتشار القوافي و نظام تبادلها و مسافاتها ، وتوزيع الحزم الصوتية و درجات تموجها و علاقاتها ، كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهرموني الكامل للنص الشعري "[3]

بينما يذهب أحمد عزوز إلى التقسيم ذاته (داخلي ،خارجي) فالإيقاع الخارجي هو التفعيلة و البحر والوزن في القصيدة الشعرية ، أي ما يُحَسّ به في ظاهر الجملة ، والإيقاع الداخلي و يصطلح عليه بـ " وحدة الإيقاع " أو " وحدة النغم "

---

[1] – علوي هاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص 21.

[2] – عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، ص 41.

[3] – فضل صلاح ، أساليب الشعرية المعاصرة ،دار قباء ، القاهرة ، دط ، دت ، ص 28–29

التي يكون مبعثها عناية الكاتب بانتقاء و اختيار ألفاظ خاصة تعبر تعبيرًا دقيقا عن إنفعالاته و عواطفه أو تكرار أصوات داخل تراكيب ، والإيقاع الداخلي هو جرس اللفظة ووقعها على السمع ،الناشئ من تأليف أصوات حروفها و حركاتها و سكناتها ومدى توافقه مع دلالة اللفظة ، لأن للحرف في اللغة العربية إيحاءً خاصا فهو إن لم يكن يدل دلالة قاطعة على المعنى فإنه يوحي به [1] .

أما صلاح يوسف عبد القادر فقد أورد في كتابه " في العروض والإيقاع الشعري " بعض العناصر للإيقاع الداخلي أهمها : القافية الداخلية ، التكرار ، رد الأعجاز على الصدور ،المجاورة ، التطريز، التشطير ،الترديد ... ولكنه لم يُركّز على الجانب الدلالي وما له من تأثير إيقاعي .

إن الإيقاع ميزة جوهرية في الشعر تشخصه وتبلور ماهيته ، فهو بذلك بمثابة الروح التي تسري في القصيدة ، لتجسيده حالة الشاعر النفسية في ارتباطها بالتجربة الشعرية ، ويكمن دوره في إضفاء الانسجام والتلاؤم على الكلمات فيما بينها فيتجسد في تناسب أصواتها و حروفها و يؤثر في جدوى ومدى ملاءمتها للمعنى مع ما تضفيه من دلالات موحية تتغلغل وتتناغم مع أعماق النفس الإنسانية ، مما يجعل العمل الأدبي يصل مباشرة إلى قلب المتلقي.

وهذا ما سنحاول أن نضيئه في ديوان شاعرنا، ذلك الشاعر المتمرس في النقد .

[1] – عزوز أحمد ، علم الأصوات اللغوية ، ص 68 .

الفصل الأول

إيقاع الوزن والقافية

الفصل الأول ــــ إيقاع الوزن والقافية

تمهيد :

يتميز الشعر العمودي عن النثر بعدة مميزات لعلّ أهمها : الوزن و القافية فوزن القصيدة هو هيكلها الذي تسير على نظامه. والقافية هي المقاطع الصوتية التي تتكرر في أواخر أجزاء القصيدة فتضفي عليها صبغة مميزة تخالف بها غيرها من القصائد .

ويُعرّف القدماء الشعر بأنه كلام موزون مقفى مخيّل ، يقول ابن رشيق :" اللفظ و الوزن ، و المعنى ، والقافية ، فهذا حد الشعر ."[1] و الواقع أن نصف هذا التعريف ((الوزن والقافية)) يوصلنا إلى صميم علم العروض، فما هو هذا العلم ؟

ولد علم العروض على يد الخليل بن أحمد الفراهيدي ، الذي استقرأ الشعر العربي وحصره في خمس دوائر تضم خمسة عشر بحرا ، وأضاف الأخفش الأوسط من بعده – على المشهور – بحرا آخر هو المتدارك . وقد كان الشعراء من قبله ينظمون على السليقة ، ولم يكن نظمهم مقنّنا ولا أوزانهم متعارفا عليها كمصطلحات ، فجاءت نظرية الخليل لتحتوي كل ما يتصل بالأوزان و أنواعها و التغيرات التي تطرأ عليها ضمن نظام رياضي مُحكم بقي صامدا حتى اليوم ، رغم محاولات الاستدراك التي ظهرت بعده .

إنّ العروض – كما هو معروف – ميزان الشعر يعرف به صحيحه من مكسوره ، وهناك تعريفات عديدة تحدّد أصل الكلمة منها : " أصل العروض في اللغة : الناحية ، ومن ذلك قولهم : أنت معي في عروض لا تلائمني أي ناحية ، ولهذا سُمّيت الناقة التي تعترض في سيرها عروضا ،لأنها تأخذ في ناحية غير الناحية التي تسلكها ، فربما سمّي هذا العلم بذلك لأنه ناحية من علوم الشعر و

1- ابن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشعر و نقده، تح نبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 1، 2000 ، ج1 ، ص 51

الفصل الأول ـــــ إيقاع الوزن والقافية

قيل:" يحتمل أنه سمي عروضا لأن الشعر معروض عليه ، فما وافقه كان صحيحا وما عارضه كان فاسدا "[1]

ومن المعاني اللغوية لكلمة ((عروض)) :" الناقة الصعبة ، والطريق الصعب في الجبل ((عرضه)) ، عمود بيت الشِّعر ((الخيمة)) ، والعروض مكة، السحاب ، الناحية"[2]

أما التعريفات الاصطلاحية ، فكانت كلها تصبّ في مجالٍ واحد ، يقول التبريزي " العروض ميزان الشعر بها يُعرف صحيحه من مكسوره ، وهي مؤنثة "[3]. ويقول ابن عُباد:" هو ميزان الشعر به يُعرف مكسوره من موزونه ، كما أن النحو معيار الكلام به يُعرف مُعربه من ملحونه. "[4]

إن علاقة العروض بالإيقاع هي علاقة تداخل وتلاحم باعتبار أن الوحدات الإيقاعية التي يمكن أن نُجزّئ البيت الشعري على أساسها هي التفعيلات ، ولهذا جاز لنا القول أن العروض هو إيقاع التفعيلات و القافية في انصهارها مع الحالة الشعورية للشاعر . وكلّ من يملك أذنا موسيقية مدربة على سماع الشعر يدرك أن البيت الشعري مكوّن من عدة وحدات نغمية تتكرر فيه كما يتكرر الإيقاع في الجملة الموسيقية ، والوحدة النغمية هي توالي الحروف المتحركة و الساكنة على نحو منتظم دقيق تُسمى التفعيلة فإذا بلغت التفعيلات عددا معينا نشأ ما يُسمى بالبحر ، ويضاف إلى البحر القافية ، وهي المقطع الصوتي الذي يتكرر في أواخر الأبيات من القصيدة [5] ولاختيار القافية المناسبة أثر بالغ في جودة الشعر ،

---

[1] – التبريزي الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، شرح وتعليق ابراهيم شمس الدين ، ط1 ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان 2003 ، ص15

[2] – ناصر لوحيشي ، مفتاح العروض والقافية ، دار الهداية ، قسنطينة ، دط ، 2002 ، ص 15

[3] – التبريزي الخطيب ، الكافي ، ص 15

[4] – ابو القاسم اسماعيل بن عُباد ، الإقناع في العروض وتخريج القوافي ، تح محمد حسن آل ياسين ، ط1 ، المكتبة العلمية ، بغداد، 1960 ، ص03

[5] – محمد بوزواوي، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك،دار هومة،الجزائر،دط، 2002 ، ص24

فهي كما قال حازم : "حوافر الشعر عليها جريانه وإطراده ، وهي مواقفه إن صحّت استقامت جريته ، وحسنت مواقفه و نهاياته"[1].

ولأهمية الوزن و القافية في إثراء الإيقاع سنعرض فيما يلي إلى الحديث عن الوزن ومفهومه اللغوي والاصطلاحي ومكوناته ، ثم نتابع تجليات ذلك كله في ديوان ابن رشيق وبخاصة في الغرضين محل الدراسة ، وبعد ذلك ننتقل إلى دراسة القافية نظريا ونعالجها تطبيقيا في نفس الديوان .

أولا : الوزن :

1-مفهوم الوزن :

أ- لغة :

جاء في لسان العرب : الوزن : رَوز الثقل و الخفة ، الوزن :" ثقل الشيء بشيء مثله، كأوزان الدراهم ، ومثله الرزن ، وزن الشيء وزنًا وزنة ، أوزان العرب ما بنَت عليه أشعارها ، واحدها وزن ، وقد وزن الشعر وزنًا فاتزن "[2]

ويقول الزمخشري : "وزن يزن وزنًا وزنة ، وزنت له الدراهم فاتزنها ، كقولك نقدتها له فانتقدها ، وإتّزن العدل إعتدل بالآخر ، ووازن الشيءُ الشيءَ ساواه في الوزن ، وتوازنًا وإتّزانًا ، ومن المجاز : استقام ميزان النهار: إنتصف ، وكلام موزون ، وتقول : زنْ كلامك ولا تزنه "[3]

ب-اصطلاحا:

---

[1] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، دط ، 1981 ، ص271

[2] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة وزن

[3] – الزمخشري ، ابو القاسم جارالله محمود بن عمر بن أحمد ، أساس البلاغة ، تح محمد باسل عيون السود ، منشورات محمد بيضوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1997 ، ص332 .

الفصل الأول ــــ إيقاع الوزن والقافية

إن الوزن موضوع درسه العديد من الباحثين والنقاد ، ونبدأ بابن رشيق الذي يرى أن " الوزن أعظم أركان حدّ الشعر ، وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها "[1] أما حازم القرطاجني فيقول :" أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب "[2] بينما يرى حركات أن " وزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: الشطران ، التفاعيل ، الأسباب والأوتاد "[3]

وقد ورد في معجم مصطلحات العروض والقافية : أن الوزن " هو النغمة الموسيقية المتكررة وفق نظام معين ، التي تجعل من الكلام شعرا ، أو انسجام الوحدات الموسيقية التي تتكون من توالي مقاطع الكلام وخضوعها إلى ترتيب معين "[4] ويعرّفه علوي هاشمي بقوله: " الوزن هو كمية من التفاعيل العروضية الممتدة والمتجاورة أفقيا بين مطلع البيت أو السطر الشعري وآخره المقفى. "[5]
ويذهب كمال أبو ديب إلى أن الوزن هو التتابع الذي تكوّنه العناصر الأولية المكونة للكلمات ، وتَشَكُّل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائيا لها حدّان واضحان : البدء والنهاية . يمكن للكتلة أن تعني هنا الوحدة الوزنية الصغرى ((التفعيلة)) . كما يمكن أن تعني الوحدة التي تنشأ عن تركيب عدد من الوحدات الصغرى ((الشطر ، والبيت باعتباره في الشعر التناظري تركيبا لشطرين)).[6]

---

[1] – ابن رشيق ، العمدة ، ج1 ، ص218 .

[2] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، تح محمد الحبيب ابن الخوجة ، ص 263 .

[3] –مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، دار الآفاق ، الجزائر ، دط ، دت ، ص 11 .

[4] –محمد علي الشوابكة وأنور ابوسويلم ، مصطلحات العروض والقافية ، دار البشير ، عمان ، الأردن ، دط ،1994، ص318 .

[5] –الهاشمي علوي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص211 .

[6] – كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص 134

2–ابن رشيق ، العمدة ، ج1 ،ص91

الفصل الأول ــــ إيقاع الوزن والقافية

مما سبق نعرف أن الوزن هو مجموعة من الوحدات الوزنية مكررة وفق نسق معين ينساب عبرها الكلام فيصير شعراً وطاقة إيقاعية منظمة تثير الطرب في النفوس لما تحمله من اتّساق وانسجام . والوزن كما نعلم من أهم صفات الشعر وبه يُعرف ، يقول ابن رشيق :"ولا يسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"[1]. وهو متصل بالإيقاع اتصال الجزء بالكل ، لأن الإيقاع يشمل الوزن ،"فالإيقاع نبعٌ والوزن مجرى مُعين من مجاري هذا النبع"[2].

وفي هذا السياق يرى ريتشاردز أن الوزن "صورة الإيقاع الخاصة ، ويقول في الوزن إنه هو الوسيلة التي تُمكّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن... فالوزن يضيف إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها الإيقاع نسقا أو نمطا معينا."[3]

2- أهمية الوزن ووظائفه :

يجب أن نشير- قبل المرور إلى أهمية الوزن ودوره - إلى أن الباحثين اختلفوا في الأسس التي يقوم عليها الوزن ، فمنهم من رأى أن الأساس للوزن كمي ((quantitive)) ومنهم من قال أن الأساس هو النبر ((stress))، ومال بعضهم إلى أنه مقطعي ((syllabic)) ورأى آخرون أن الشعر يقوم على النغمة ((tone)) .[4]

إنّ الوزن كما أسلفنا من أهم العناصر التي تُكسب الشعر هويته وتُبرز موسيقيته وذلك ما يراه حازم في قوله : "فإن الأوزان مما يقوم به الشعر ، ويُعدّ

3-أدونيس ،علي أحمد سعيد ، زمن الشعر، دار العودة ،بيروت ،ط1، 1972 ، ص244 245

4- أحمد كشك ،الزحاف والعلة ، ص242 .

-

من جملة جوهره"[1] ، لهذا اهتم به النقاد القدامى "لاعتقادهم أنه أساس الطرب عند سماع الشعر ، وأنه يُكوّن خاصية إيقاعية تركيبية ، إذ أن الوزن مؤثر في تركيب الكلام لأنه محدد بنظام معين لابد للغة أن ترضخ له ، فلنجاح قصيدة لا بد من توافق عنصريها الإيقاعي والتركيبي ."[2]

يتفاعل وزن القصيدة مع ذهن المتلقي فيؤثر به على عدة مستويات ويمكن أن نسمّي كل نوع من هذا التأثير وظيفة أو دورا للوزن. ولعل أهم دور للوزن هو الارتقاء بالحالة النفسية للمتلقي من السكون إلى حالة من الانفعال الإيجابي تتميز بالخفة والأنس وهذا ما يُعرف بالطرب، " فالوزن وظيفته التطريب والتأثير النفسي والعاطفي الذي تنتظم فيه عواطف النفس البشرية وتبدو أكثر كثافة وجلاءً وانكشافا ، وهي وظيفة أقرب ما تكون لوظيفة الموسيقى الخالصة "[3]

يقول ابن طباطبا : " للشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه ، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر وصحة المعنى وعذوبة اللفظ ، فصفا مسموعه و معقوله من الكدر ، تمّ قبوله واشتماله عليه ، وإذا نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي اعتدال الوزن وصواب المعنى وحسن الألفاظ ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه "[4] وبالإضافة إلى وظيفة التطريب هناك دور آخر للوزن لا يقلّ أهمية ، وهو سهولة الحفظ . يقول ابن رشيق :" فالكلام إذا كان منثورا تبدد في الأسماع وتدحرج عن الطباع ... وإذا أخذه سلك الوزن ، وعقد القافية تألفت أشتاته ، وازدوجت فرائده ... يُقلَّب بالألسن ، ويُخبأ في القلوب مَصونًا باللّب، ممنوعًا عن السرقة "[5]،

1- ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص165 166

2- حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، تح محمد الحبيب ابن الخوجة ، ص263

3- توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث ،الدار العربية للكتاب ، طرابلس، دط ،1984 ص 82

4- علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص36

1- ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص53

[5] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج2 ، ص236

الفصل الأول ـــ إيقاع الوزن والقافية

كما أشار إلى دور الوزن في عملية التغنّي بالشعر فقال: " جَعلَت العرب الشعر موزونا لمدّ الصوت فيه ، والدندنة، ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور "[1] ،

وهذا كلام سليم فلولا سهولة حفظ الشعر – مقارنة بالنثر – لما نُظمت الأراجيز في مختلف العلوم ، بل ذهب بعض الشعراء إلى نظم القصص والأساطير كما فعل ((أبان بن عبد الحميد اللاحقي ، ت200 هـ)) مع كليلة ودمنة .

من وظائف الوزن أيضا تعميق معنى القصيدة والمساهمة في تقديمها على أحسن وأبلغ صورة . ورغم أن هذا يقع – بصورة أولية – على مدى توفيق الشاعر في اختياره للموضوع والوزن ، إلا أن مسألة مناسبة الوزن للموضوع بقيت من المسائل العالقة التي لم يُبت فيها بعد ، رغم محاولات بعض الباحثين التي اتسمت في غالبها بالذاتية والابتعاد أحيانا عن التماسك العلمي .

ومن القدماء الذين تكلموا في ملائمة الأوزان للأغراض حازم القرطاجني الذي قال إن من الأعاريض ما يصلح للفخر ، ومنها ما يصلح لإظهار الحزن ، يقول: " ولمّا كانت أغراض الشعر شتّى ، وكان منها ما يُقصد به الجد والرصانة ، ومنها ما يقصد به الهزل والرشاقة... وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس "[2] . ومن هذا المنطلق " قسّم أوزان الشعر إلى السبط ، والجعد ، واللين ، والشديد ، والمتوسط . والسبطات هي التي تتوالى فيها ثلاثة متحركات ، والجعدة هي التي تتوالى فيها أربعة سواكن من جزأين أو ساكنان من جزء ، والقوية((الشديدة)) هي التي يكون الوقف في نهاية أجزائها على وتد أو سببين ، والضعيفة هي التي يكون الوقوف في نهاية أجزائها على

---

[1] – م ، ن ، ج1 ، ص151

[2] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، تح محمد الحبيب ابن الخوجة ، ص 173، 174

سبب واحد ... وهذه الحركات والسكنات لها ميزة في السمع أوصفات تخصه من جهة ما يوجد له رصانة في السمع ، ومن جهة ما يوجد له سباطة أو سهولة أو جعودة أو توعّر " [1] . هذا رأي حازم أمّا في عصرنا الحديث فقد تناول باحثونا هذا الموضوع وقدموا عنه وجهات نظرهم بتصورات مختلفة . ومنهم عبد الله الطيب الذي عالج في كتابه ((المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها)) قضية الوزن و الموضوع ، معتبرا أن " اختلاف أوزان البحور نفسه معناه أن أغراضًا مختلفة دعتْ إلى ذلك ، وإلاّ فقد أغنى بحرٌ واحد ، ووزنٌ واحد "[2] ، وقد صنّف صاحب المرشد الأوزان كالأتي:

أ- الأوزان الصعبة : وتشمل المديد و الخفيف والبسيط ، وقال في المديد أن " فيها صلابة ووحشية وعنف ... وهو يعسر على الناظم لأن تفعيلاته تطلب كلمات متقطعة "[3] ، أما الخفيف " فشبيه بالمديد في الصلابة مع ثقل وبطء"[4]

ب- الأوزان المضطربة : وهي :

1- وزن المرقش الأكبر في مفضلته :وهل بالديار أن تجيب صَمَمْ ، وقد جعله ابن عبد ربه من السريع .

2- ووزن آخر مخلوط صدره من الرجز ، وعجزه من البسيط المجزوء ، ومثاله :

لو وصل الغيث لأبْنَيَنَ امرأ   كانت له قبة سحق بجاد

3- ووزن صدره من مجزوء البسيط ، وعجزه مخلّع كما في بيت عبيد بن الأبرص من المعلقة:

---

[1] – محمد علي الشوابكة و أنور أبوسويلم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ، ص 320 ، 321

[2] – عبد الله الطيب ، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ، دار الآثار الإسلامية ،الكويت،ط3 ،1989 ،ج1،ص72

[3] – م ن ، ص75

[4] – م ، ن ، ص76

وكل ذي إبل موروثها وكل ذي نعمة مسلوب [1]

ج- البحور الشهوانية : وهي : البسيط المنهوك ، والمتقارب القصير ، والمقتضب ، والمضارع ، والمنسرح القصير ، يقول " هذه البحور سميناها شهوانية لأن نغماتها لاتكاد تصلح إلا للكلام الذي قُصد منه قبل كل شيء أن يتغنى به في مجالس السُّكْر ، والرقص المتهتك المختّث ، ولو تأملتَها جميعا وجدتَ في نغمها شيئا يُشعر بالشهوانية ، ولسمعتَ من نقرات تفاعيلها موسيقى ذات لون جنسي"[2]

د-الأوزان القصار : وهي: الكامل القصير و البسيط المخلّع ، والهزج ، والرجز القصير ، والرمل القصير ، والمنسرح القصير ، والخفيف القصير ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ، والمتقارب القصير ،والخبب ، والبسيط المنهوك . ويرى أن الخفيف القصير بأنواعه الثلاثة ، والخبب والرجز القصيرين و المتقارب المنهوك لا يصلح فيها النظم إلا لمجرد الدندنة والترويح عن النفس بجرس الألفاظ ،وفيها جميعا رتابة تُشينها ، فبحران منها فقط لهما نغم حلو يتقبله السمع ، ويرتاح إليه الشاعر في ذلك إلى السلاسة وتجويد اللفظ ، وهما الخفيف والرجز "[3]. والحقيقة أن رؤية عبد الله الطيب تتّسم بشيء من الذاتية ، فلا يمكن الاعتماد تماما على الشعور في القضايا العلمية لأنه معيار يختلف من شخص إلى آخر فتَصوّرُه " لخصائص بعض الأوزان يحمل الطابع الشخصي. "[4]

في حين ربط إبراهيم أنيس – في تعرضه لهذه القضية – بين وزن الشعر ونبض القلب ، والذي يُقدّر عند الإنسان السليم بست وسبعين مرة (76) في الدقيقة ، والمعروف أن الانفعالات النفسية تؤثر على نبضات القلب اعتبارا أن

---

[1] – عبد الله الطيب ، المرشد ، ص78

2- م ، ن ، ص78

[3] – عبد الله الطيب ، المرشد، ص84

[4] –شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط2 ، 1978 ، ص 18

حالة الشاعر النفسية في الفرح غيرها في الحزن واليأس ونبضات قلبه حين يتملكه السرور سريعة ، ولكنها بطيئة حين يستولي عليه الهمّ والجزع ، فتَغيُر نغمة الإنشاد تبعا للحالة النفسية فهي عند السرور متلهفة مرتفعة ، وهي في اليأس والحزن بطيئة . لهذا فإن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع ، أما إذا قال شعرا وقت المصيبة والهلع فإنه يتأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد نبضات القلب ، أما في الحماسة والفخر فيصيب النفس انفصال يلائمه نظمً من بحور قصيرة أو متوسطة ، أما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفوس والأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع كالطويل والبسيط والكامل ، ومثل هذا يمكن أن يقال في الوصف. [1]

إلاّ أن أنيساً لم يعمِّم هذه القاعدة ، فقال " ويحسن بنا بعد كل هذا ألاّ نفرض قواعد معينة يلتزمها الشاعر في تخيّر وزن من الأوزان تحت تأثير عاطفة خاصة "[2] ، لأننا نعلم جميعا أن الشعراء نظموا في الغرض الواحد على أوزان مختلفة و لم يؤثر ذلك على جودة شعرهم ، وهذا ما وقفنا عليه في ديوان ابن رشيق .

ومما سبق يمكن القول إن الوزن وعلم العروض لَمن الأركان الهامة التي تدخل في هوية الشعر لأن فقدانه هو فقدان لنظام تسير وفقه اللغة الشعرية لتزيد بذلك بُعدا وتميّزا عن لغة النثر.

3- مكونات الوزن:

يتكون الوزن من عدة مستويات وأصغرها هي السواكن والمتحركات ، وتجمّع السواكن والمتحركات إلى أسباب وأوتاد ، ومنها تتكون التفاعيل وتجاور التفاعيل

[1] - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 196
[2] - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص 199

الفصل الأول ـــــ إيقاع الوزن والقافية

يعطينا وزن الشطر ، و الشطران يؤلفان البيت ، والأبيات تنشئ القصيدة [1] كما يتضح في الآتي :

أ- الساكن والمتحرك :

المتحرك : هو كل حرف تتبعه حركة ، سواء كانت فتحة كالعين في عروض أو ضمة كالزاي في زجاج أو كسرة كالكاف في كتاب ، والمتحرك صوتان : ساكن + حركة أما الساكن فهو غير ذلك .

ب – الأسباب والأوتاد والفواصل :

1- الأسباب :

فالأسباب لغة : هي الحبال التي تشد بها الخيمة[2] .

واصطلاحا : هي مقطع مركب من حرفين ، وتتميز بخاصية التغير ، والأسباب نوعان[3]:سبب خفيف : وهو حرفان ثانيهما ساكن نحو: من ، عن، قم ، لم . وسبب ثقيل : وهو حرفان متحركان نحو : بك ، لك ، هو، هي.

يقول ابن عبد ربه[4] :

فالسبب الخفيف إذ يعدُّ محرك وساكن لا يعدو

والسبب الثقيل في التبيين حركتان غير ذي تنوين

2- الأوتاد :

لغة : الوتد يعني الخشبة التي تغرس في الأرض وتُشدّ إليها حبال الخيمة [5]

واصطلاحا : هو مقطع عروضي مركب من ثلاثة أحرف وهي نوعان :[6]

---

[1] – مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 59

[2] – اميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص271

[3] – محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي ، ص58

[4] – ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، دط ، 1983 ، ج5 ، ص431

[5] – محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي ، ص58

[6] – مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 62

وتد مجموع : حرفان متحركان بعدهما حرف ساكن نحو : " قضى."[1]

وتد مفروق : حرفان متحركان بينهما حرف ساكن نحو : " كيف ." [2]

3- الفواصل : وهي نوعان :

1- فاصلة صغرى : هي اقتران السببين الثقيل والخفيف مثل : جبل.

2- فاصلة كبرى : هي اقتران السبب الثقيل والوتد المجموع مثل : سَمَكَةٌ[3]

ويمكن جمع الأسباب والأوتاد و الفواصل في العبارة الآتية :

لم أرَ على ظهر جبل سمكة .

ج- التفاعيل :

" التفعيلة أو الجزء هي تجميع من الأسباب والأوتاد يحتوي على عنصرين أو ثلاثة عناصر ويشترط أن يكون أحد هذه العناصر وتدا "[4]

وقد اختار العروضيون مصطلح التفعيلة " اقتفاءً بأهل الصرف في عادتهم وزن الأصول بهذه الحروف ، فحذوا حذوهم في مطلق الوزن بها لما كان على ثلاثة أحرف ، مع قطع النظر عن الأصالة والزيادة ، وأضافوا إلى ذلك من الحروف الزوائد سبعة وهي : الألف ، والواو ، والسين ، والتاء ، والنون ، والميم والياء . ويجمع هذه الأحرف قولك : لمعت سيوفنا ، وتسمى عندهم بأحرف التقطيع "[5]

وهي عشرة ، اثنان خماسيتان ، وثمانية سباعية .

التفاعيل الخماسية : هي تفعيلات ذات خمسة أحرف وهي : فعولن وفاعلن .

---

[1] - محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ، ص 315

[2] – م ، ن ، ص 316

[3] – ناصر لوحشي ، مفتاح العروض والقافية ، ص 29

[4] – مصطفى حركات ، كتاب العروض ، العروض العربي بين النظرية والواقع ، دار الآفاق، دط ، دت، الجزائر ، ص38

[5] – أبوعبد الله أحمد بن أبي بكر الدماميني ، العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة ، تح الحساني حسن عبد الله ، القاهرة ،مطبعة المدني ،ط1، 1973 ، ص 08

الفصل الأول ـــ إيقاع الوزن والقافية

التفاعيل السباعية : وهي التي تتكون من سبعة أحرف وهي : مفاعيلن ، مفاعلتن ،فاع لاتن ، مستفعلن ، فاعلاتن ، متفاعلن ، مستفع لن ، مفعولات .[1]

وتنقسم التفاعيل إلى قسمين : أصول وفروع ، فالأصول أربعة ، وهي كل تفعيلة بُدئت بوتد وهي :

- فعولن : وتتركب من وتد مجموع وسبب خفيف .
- مفاعيلن : وتتركب من وتد مجموع وسببين خفيفين .
- مفاعلتن : وتتركب من وتد مجموع وسبب ثقيل وسبب خفيف .
- فاع لاتن : وتتركب من وتد مفروق وسببين خفيفين .

أما الفروع فهي ستة ، أي كل تفعيلة بدئت بسبب وهي :

- فاعلن : وتتركب من سبب خفيف ووتد مجموع .
- مستفعلن : وتتركب من سببين خفيفين ووتد مجموع .
- فاعلاتن : وتتركب من سببين خفيفين بينهما وتد مجموع .
- متفاعلن : وتتركب من سبب ثقيل فسبب خفيف ، فوتد مجموع .
- مفعولات : وتتركب من سببين خفيفين ووتد مجموع .
- مستفع لن : وتتركب من سبب خفيف فوتد مفروق ، فسبب خفيف .

د- البحور الشعرية :

البحور الشعرية هي أوزان شعرية تشمل كمّا كبيرا من الشعر العربي توصل إليها الخليل بن أحمد عن طريق الاستقراء[2] .

---

[1] - اميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل ، ص 197

[2] – محمد علي الشوابكة و أنور أبو سويلم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ، ص 39

وعددها ستة عشر بحرا ((16)) وهي : الطويل ، المديد ، البسيط ، الوافر ، الكامل ، الهزج ، الرجز ، الرمل ، السريع ، المقتضب ، المنسرح، الخفيف ، المضارع ، المجتث ، المتقارب ، المتدارك .

وكلّها من وضع الخليل بن أحمد إلا المتدارك فقد "اعتبره مهملا ووُجدت له فيما بعد شواهد فسمّيَ الخبب أو المتدارك"[1] ، ولكل بحر مفتاح يعرف به .

1-الطويل ومفتاحه :

طويل له دون البحور فضائل   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

2-المديد ومفتاحه :

لمديد الشعر عند صفات   فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

3- البسيط ومفتاحه :

إن البسيط لديه يبسط الأمل   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

4- الوافر ومفتاحه :

بحور الشعر وافرها جميل   مفاعلتن مفـاعلتن فعولن

5- الكامل ومفتاحه :

كمل الجمال من البحور الكامل   متفاعلن متفاعلن متفاعلن

6- الهزج ومفتاحه :

على الأهزاج تسـهيل   مفاعيلن مفـاعيلن

7- الرجز ومفتاحه :

في أبحر الأرجاز بحر يسهل   مستفعلن مستفعلن مستفعلن

8- الرمل ومفتاحه :

رمل الأبـحر ترويه الثقات   فاعلاتن فاعـلاتن فاعلاتن

9- السريع ومفتاحه :

[1] – مصطفى حركات كتاب العروض ، ص 43

بحر سريع ما له ساحل مستفعلن مستفعلن فاعلن

10- المنسرح ومفتاحه :

منسرح فيه يضرب المثل مستفعلن مفعولات مفتعلن

11- الخفيف ومفتاحه :

يا خفيف خفت بك الحركات فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن

12- المضارع ومفتاحه :

تعد المضـارعات مفاعيل فـاع لات

13- المقتضب ومفتاحه :

اقتــضب كما سألوا مفعلات مفتعلــن

14-المجتث ومفتاحه :

إن جثت الحـركات مستفع لن فاعــلاتن

15- المتقارب ومفتاحه :

عن المتقارب قال الخليل فعولن فعولن فعولن فعولن

16- المتدارك ومفتاحه :

حركات المحدث تنتقل فـعلن فعلن فعلن فعلن[1]

4- الزحافات والعلل :

أ- الزحاف لغة :زحف إليه يزحف زحفا و زُحُوفًا ، وزحفا ، مشى ، والزحف الجماعة يزحفون إلى العدو بمرة [2]

واصطلاحا : هو تغير يلحق الأسباب دون الأوتاد ، وهو غير لازم ، أي إذا دخل فيبيت من القصيدة لا يستوجب دخوله في بقية الأبيات ، ويتمثل في

---

[1] – ناصر لوحيشي ، مفتاح العروض و القافية ، ص 39

[2] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة زحف

حذف ساكن أو إسكان متحرك ، يأتي في الحشو والعروض والضرب وهو نوعان :زحاف مفرد ، وزحاف مركب [1]

أولا :الزحاف المفرد : وهو أن يمس التفعيلة تغير واحد وهو ثمانية أنواع : الخبن ، الإضمار ، الوقص ، الطي ، القبض ، العصب ،العقل ،الكف، وجمع في قولهم[2] :

زحاف الشعر قبض ثم كف بهن الأحرف الأخرى تُغص
وخبن ثم طي ثم عصب وعقل ثم إضمار ووقص

الخبن:

لغة :خبن الثوب وغيره يخبنه ، خبنا وخبانا : قلصه بالخياطة ، قيل :خبنت الثوب خبنا إذا رفعت ذلذل الثوب فخطته ارفع من موضعه كي يتقلص ويقصر كما يُفعل بثوب الصبي. [3]

واصطلاحا : حذف الساكن الثاني من التفعيلة مثل : مستفعلن تصير متفعلن ، وفاعلن تصبح فعلن. [4]

الإضمار:

[1] – مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، دار الآفاق ، دط ، دت ، الجزائر ، ص 79

[2] – ناصر لوحيشي ، مفتاح العلاوض والقافية ،ص46

[3] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة خبن

[4] – مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 104

لغة : ضمر :الضُمْر ، الضُّمُر ، مثل :العسْر والعسُر الهزال ولحاف البطن، وفي الحديث إذا أبصر أحدكم امرأة فليأت أهله فإن ذلك يضمر ما في نفسه أي يضعفه ويقلله.[1]

واصطلاحا : تسكين المتحرك الثاني من التفعيلة ، يصيب تفعيلة واحدة هي : متفاعلن تصير متْفاعلن وتستعمل مستفعلن.[2]

الوقص :

لغة : الوقص بالتحريك ، قصر العنق كأنما رُدَّ في جوف الصدر ، وقص يوقص وقصا هو أوقص والمرأة وقصاء وقد يوصف بذلك العنق ، ووقص عنقه بقصها وقصا: كسرها ودقها.[3]

واصطلاحا : حذف المتحرك الثاني من التفعيلة ، ويدخل على بحر الكامل فقط ، متفاعلن تصبح مفاعلن.[4]

الطي :

لغة : طوى : نقيض النشر ، طويته طيا وطية وطية بالتخفيف.[5]

واصطلاحا : حذف الرابع الساكن من التفعيلة كمستفعلن تصبح مستعلن.[6]

الكف :

لغة : كف الشيء يكفه كفا : جمعه وكف اليد أثنى ، وفي التهذيب : الكف كف اليد [7] واصطلاحا : هو حذف السابع الساكن من التفعيلة مثل : مفاعيلن تصبح مفاعيل وفاعلاتن تصبح فاعلات.[1]

---

[1] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة ضمر

[2] – مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، م ، س ، ص 104

[3] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة وقص

[4] – محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي ، ص79

[5] – ابن منظور لسان العرب ، مادة طوى

[6] – مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص 104

[7] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة كف

الفصل الأول ـــ إيقاع الوزن والقافية

القبض :

لغة : قبض المقبض : خلاف البسط ، قبضه يقبضه قبضا وقَبَّضَهُ وانقبض الشيء صار مقبوضا. [2]

واصطلاحا : يقصد به حذف الخامس الساكن من التفعيلة ، نحو : مفاعيلن تصير مفاعلن.[3]

العقل :

لغة : العقل :الحجر و النهي ضد الحمق ، والجمع عقول ، العقل التثبت في الأمور [4] واصطلاحا : حذف الخامس المتحرك من التفعيلة مثل : مفاعلتن تصير مفاعلن ، ويدخل على بحر الوافر. [5]

العصب :

لغة : عصب ، يعصب عصبا ، والعصب المنع والشد.[6]

واصطلاحا : هو تسكين الخامس المتحرك نحو: مفاعلتن تصبح مفاعلْتن.[7]

ثانيا : الزحاف المركب ((المزدوج))

وهو أن يحدث في التفعيلة زحافان ، وهو أربع أنواع : الخبل ،الخزل ، النقص ، الشكل وجُمع في قولهم :

الخبن والطي هو المخبول   والضمر والطي هو المخزول

---

[1] – مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص104

[2] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة قبض

[3] – مصطفى حركات ، نظرية الوزن ، ص104

[4] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة عقل

[5] – ناصر لوحيشي ، مفتاح العروض والقافية ، ص47

[6] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة عصب

[7] – ناصر لوحيشي ، مفتاح العروض والقافية ، ص47

والعصب والكف هو المنقوص والخبن والكف هوالمشكول

أما معناها لغة فهو:

الخبل :الفساد، قطع الأرجل والأيدي.[1]

الخزل : مشية فيها تثاقل و تراجع .[2]

الشكل : الشبه والمثل ، الربط، ((فرس مشكول)).[3]

النقص : من النقصان : قدر الشيء الذاهب من المنقوص ، عكس الكثرة [4]

و الجدول الآتي يبين معناها إصطلاحا :[5]

الزحاف	حقيقته	الجزء الذي يدخل
الخبل	خبن+طي (حذف الثاني والرابع الساكنين)	مستفعلن ـ مُتَعِلن مفعولات ـ مَعُلاتُ
الخزل	إضمار+طي (تسكين الثاني المتحرك وحذف الرابع الساكن)	متفاعلن ـ مُتْفَعِلن
الشكل	خبن+كف (حذف الثاني والسابع الساكنين)	فاعلاتن ـ فعلاتُ مستفع لن . متفع لُ
النقص	عصب+كف (تسكين الخامس المتحرك وحذف السابع الساكن)	مفاعلتن ـ مفاعلْتُ وتُنقل إلى . مفاعيلُ

[1] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة خبل

[2] – م ن ، مادة خزل

[3] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة شكل

[4] – م ن ، مادة نقص

[5] – ناصر لوحيشي ،مفتاح العروض والقافية ،ص48

الفصل الأول ـــــ إيقاع الوزن والقافية

إن الشاعر المُجيد هو الذي يُحسن استغلال الزحاف كعنصر إيقاعي في ترصيع شعره ولعل مرَد ذلك هو دور الزحاف في القضاء على الرتابة والملل على ألاّ يُكثر منه ، لذلك اعتبره النقاد مظهرا من مظاهر الثراء الإيقاعي .

وقد ذكر ابن رشيق قول الأصمعي : " الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه لا يقوم عليه إلا فقيه "[1] . إن بعض مخالفات الشعر لأوزانه بشكل جزئي يوّلد شيئا خفيفا من الطرب الممزوج بالمفاجأة ، خصوصا إذا كانت هذه المخالفة تدعم تماسك الصيغ البلاغية وتساعد في إبراز روعتها ، مما يزيد في متعة القارئ وانسجامه مع ما يقرأ .

ب – العلل:

لغة : العلُّ والعلل : الشربة الثانية وقيل الشرب بعد الشرب تباعًا يقال : علل بعد نهل والعلة المرض ، علَّ يعلُّ واعتل أي مرض فهو عليل.[2]

واصطلاحا : تغير لا يلحق ثواني الأسباب فقط ، بل يلحق الأوتاد و الأسباب أو كليهما ،ومن شأنه إذا عرض لزم – وقد لا يلزم – والمراد باللزوم أن العلة إذا عرضت للعروض– مثلا – لزمت جميع أعاريض أبيات القصيدة [3] ، والعلة نوعان : علل الزيادة و علل النقص .

[1] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ف1 ، ص 119

[2] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة علل

[3] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، دار الحكمة للنشر والترجمة ، ط4 ، 1994 ، الجزائر ، ص33

الفصل الأول ـــــ إيقاع الوزن والقافية

أولا : علل الزيادة : وتدخل عادة على الأضرب المجزوءة وهي ثلاثة : الترفيل ، والتذييل و التسبيغ * وتعريفها لغة هو :

الترفيل : الرفل جر الذيل ، يقال : رفل الليث [1].

التذييل : الذيل آخر كل شيء ، وذيل الثوب و الإزار ما جُرّ منه.[2]

التسبيغ :شيء سابغ أي كامل واف ، وسبغ الشيء يسبغ سبوغا :طال إلى الارض.[3]

أما حقيقتها في الاصطلاح فمبنية في الجدول الأتي :[4]

العلة	تعريفها	التفعيلة المعلولة	البحور
الترفيل	زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع	متفاعلن . متفاعلاتن فاعلن . فاعلاتن	الكامل المتدارك
التذييل	زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع	فاعلن . فاعلان متفاعلن . متفاعلان مستفعلن . مستفعلان	المتدارك الكامل البسيط

* أضاف ابن رشيق علة رابعة هي الخزم وهي زيادة حرف أو حرفين في أول الوزن ، ابن رشيق القيرواني ، العمدة، ج1 ، ص 141

[1] - إبن منظور ، لسان العرب ، مادة رفل

[2] - م ن ، مادة ذيل

[3] - م ن ، مادة سبغ

[4] – ناصر لوحيشي ، مفتاح العروض والقافية ، ص 49

التسبيغ	زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف	فاعلاتن . فاعلاتان	الرمل

ثانيا :علل النقص :

وتدخل على الأضرب والأعاريض المجزوءة منها والوافي على السواء وتكون بنقصان حرف أو أكثر من العروض والضرب أو إحداهما وهي :

الحذف :

لغة : حذف ،حذف الشيء ، قطعه من طرفه .[1]

واصطلاحا : إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة كإسقاط : لن من مفاعيلن فتصير مفاعي فتنقل إلى فعولن.[2]

القطف :

لغة : قطف الشيء ، يقطفه قطفا وقطفانا ، والقطف مما قُطف من تمر.[3]

واصطلاحا : إسقاط السبب الخفيف من آخر الجزء وإسكان الخامس المتحرك ، ويدخل على مفاعلتن فتصبح مفاعلْ ، وتنقل إلى فعولن وذلك في الوافر.[4]

الحذذ :

لغة : الحذذ ، المقطع المستأصل : حذه قطعه قطعا سريعا مستأصلا.[5]

واصطلاحا : حذف جميع الوتد المجموع من آخر التفعيلة : متفاعلن فتصير متفا فتنقل إلى فعلن ويدخل على البحر الكامل فقط .[1]

1 – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة حذف

2 – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص36

3 – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة قطف

4 – محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي ، ص84

5- ابن منظور ، لسان العرب ، مادة حذذ

الفصل الأول ــــ إيقاع الوزن والقافية

الصلم :

لغة : صلم الشيء صلما : قطعه من أصله ، وقيل الصلم قطع الأذن والأنف من أصلهما [2]

واصطلاحا : حذف جميع الوتد المفروق من آخر التفعيلة وهي : مفعولات فتصير مفعو فتنقل إلى فعلن بسكون العين .[3]

الوقف :

لغة : وقف الوقوف ، خلاف الجلوس ، وقف الدابة جعلها تقف.[4]

واصطلاحا :إسكان آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة ، نحو إسكان التاء من : مفعولاتُ فتصير مفعولاتْ بسكون التاء فينقل إلى مفعولانْ.[5]

الكشف :

لغة :الكشف : رفعك الشيء عمّا يواريه ويغطيه : يقال تكشّف البرق إذا ملأ السماء.[6]

واصطلاحا :حذف آخر الوتد المفروق من آخر التفعيلة ، نحو التاء من مفعولات فتصير مفعولا فتنقل إلى مفعولن.[7]

القصر :

لغة : القصر :القصر في كل شيء خلاف الطول. [8]

---

[1] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص36

[2] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة صلم

[3] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص37

[4] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة وقف

[5] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ،ص 38

[6] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة كشف

[7] - موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص37

[8] –ابن منظور ، لسان العرب ، مادة قصر

واصطلاحا : حذف ثاني السبب من آخر التفعيلة مع إسكان أوله ، وذلك كحذف النون من فاعلاتن وإسكان التاء قبلها فيصير إلى فاعلاتْ فينقل إلى فاعلان. [1]

القطع :

لغة : إبانة بعض أجزاء الجِرْم من بعض فصلا [2].

واصطلاحا : حذف آخر الوتد المجموع و إسكان ما قبله ، وذلك كحذف النون من مستفعلن وإسكان اللام قبلها فتصير مستفعلْ ، فينقل إلى مفعولنْ [3].

البتر:

لغة : البتر استئصال الشيء قطعا [4].

واصطلاحا : هو إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة ، وحذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله ويدخل على فعولن فتصبح ((فعُ)) وذلك في المتقارب ، وعلى فاعلاتن فتصبح فاعلْ وتنقل إلى فعلن وذلك في المديد.[5]

التشعيث :

لغة : التشعث التفرق والتنكث , كما يتشعث رأس المسواك وتشعيث الشيء تفريقه.[6]

واصطلاحا : حذف أول الوتد المجموع , وذلك عندما يدخل فاعلاتن في ضرب الخفيف والمجتث.[7]

---

[1] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص36

[2] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة قطع

[3] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص 36

[4] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة بتر

[5] – محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي ، ص85

[6] – ابن منظور ، لسان العرب , مادة شعث

[7] – محمد بوزواوي , تاريخ العروض العربي , ص 87

الفصل الأول ــــ إيقاع الوزن والقافية

الخرم :

لغة : التخرم والإنخرام , التشقق , وانخرم ثقبه إذا إنشق والنعت : اخرم وخرماء , والأخرم متقوب الأذن.[1]

واصطلاحا : حذف حرف من أول الأبحر المبدوءة بأحد الأصول الثلاثة وهي : فعولن , ومفاعيلن , ومفاعلتن المبدوءة بوتد مجموع.[2]

الوزن : الجانب التطبيقي :

نسعى في هذا الجزء التطبيقي إلى تجسيد ما درسنا في الجزء السابق من البحث وذلك بإبراز خصائص البنية الوزنية , وأبعادها الإيقاعية في ديوان ابن رشيق . وقبل الخوض في ذلك , لا بأس أن نمر بالحديث عن الخصائص الفنية العامة لشعر ابن رشيق , هذا الشعر الذي لا يختلف كثيرا عن شعر معاصريه في موضوعاته ، كما ينسجم مع روح عصره في أسلوبه ودِيباجته[3] ، ولقد ذكرنا في موضع سابق بعض الخصائص الفنية لشعر ذلك العصر . بالرغم من تفضيل ابن رشيق للقدماء والشعر القديم عامة على غيره من المحدث مهما كانت مكانته ودرجته , وهو الشاعر المُحدث المتأنق في شعره [4]. فإن المتصفح للديوان يلاحظ يلاحظ غلبة المقطوعات الشعرية القصيرة على القصائد الطويلة , رغم أن بعض المقطوعات هي أجزاء من قصائد لم تُذكر بقيتها , وهذا ما يوحي بقصر نفس

---

[1] – ابن منظور , لسان العرب , مادة خرم

[2] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي , ص 39

[3] – محمد زغلول سلام , تاريخ النقد العربي , دار المعارف ، القاهرة ، دط ، دت ، ج 2 ، ص 130

[4] – م ن , ص ن

الشاعر – نسبيا – لأنه يعتمد على " المبادرة إلى القول فيما يُعرض من موضوعات أو يقترح في المجلس"[1] مما يتطلب الإيجاز، ومع ذلك فإننا نجد الشاعر مسترسلا بنَفَس طويل في بعض القصائد التي بين أيدينا ومنها قصيدته في رثاء القيروان التي بلغت ستة وخمسين بيتا (56) .

وبالعودة إلى الجدول السابق الخاص بالأوزان المستعملة في الديوان , نقول إن ابن رشيق في شعره قد تفاوتت عنده الأوزان والأضرب في أغراض متنوعة ,فاستعمل الطويل بنسبة 18.86 % والمتقارب بنسبة 6.13% ، لكننا نسجل غياب بعض الأبحر , كالمديد والمتدارك والرمل التام ((والمضارع والمقتضب على قلة شيوعهما)) .

والملاحظ على الأوزان المستعملة في الديوان، أن شاعرنا نظم على كل من صنفي الوزن ((الأوزان الصافية والمزدوجة)) ، فجاء بالطويل والمتقارب، والسريع والرجز ، والبسيط والكامل ، ولم يمِلْ إلى نوع دون الآخر ، وفي ذلك تمكّن يُحسب له في إثراء شعره وتنويعه .

وفيما يلي سنحاول استعراض أهم أبحر الغرضين محل الدراسة ،على حسب نسبة استعمالها في الديوان ،وذلك بتعريف البحر ومدى انتشاره في الديوان ، وخصائصه الإيقاعية والعاطفية ، ثم تقطيع الأمثلة واستخراج الزحافات والعلل ، وأثرها الموسيقي الناتج عن تلاحمها بالمعنى وبالصور الفنية ، وسنمزج ذلك ببعض آراء ابن رشيق النقدية المتصلة باستخدام كلّ وزن – إن وجدت – وإنعكاساتها في شعره .

الطويل : ووزنه : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ×2

[1] – م ن , ص ن

الطويل من البحور "الباهية الرصينة , وهو من أحفلها بالجلال والرصانة والعمق" [1] لذلك نظم على وزنه القدماء والمحدثون بكثرة , وقد سمّي : " الرَّكوب , لكثرة ما يركبه الشعراء "[2]. وقد نقل ابن رشيق عن الأخفش قوله : "سألتُ الخليل بعد أن عمل كتاب العروض : لماذا سمّيت الطويل طويلا ؟ قال لأنه طال بتمام أجزائه "[3].

ولا يكون الطويل مجزوءا ولا مشطورا ولا منهوكا , وقيل : سمّي طويلا لأن عدد حروفه يبلغ الثمانية والأربعين ((48)) في حالة التام المصرّع , ويقول التبريزي : " أن الطويل يقع في أوائل أبياته الأوتاد و الأسباب بعد ذلك، والوتد أطول من السبب فسمي لذلك طويلا"[4] .

ويرى حازم أنه – مع البسيط – أعلى البحور درجة في الافتتان . أما عبد الله الطيب فالطويل عنده أرحب صدرا من البسيط وأطلق عنانا وألطف نغما , فهو البحر المعتدل حقا ونغمه من اللطف بحيث يخلص إليك وأنت لا تكاد تشعر به "[5] وقال عنه النويهي أنه يقع على الأذن وقعا بطيئا متأنيا لأن كل شطر فيه يتكون من أربعة مقاطع قصيرة وعشرة طويلة [6].

قال ابن رشيق يمدح الأمير تميم [7]:

أصحّ وأقوى ما سمِعناه في الندى   مِنَ الخَبَرِ المأثور منذُ قديمِ
أحاديثُ ترويها السّيول عن الحَيَا   عن البحر عن كفّ الأميرِ تميمِ

التقطيع

---

[1] – حازم القرطاجني , منهاج البلغاء , ص 266 , 269.

[2] – ناصر لوحيشي , مفتاح العروض والقافية , ص 54 .

[3] – ابن رشيق القيرواني , العمدة , ج1 , ص 115 .

[4] – التبريزي الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، ص19

[5] – عبد الله الطيب , المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ،ج1 ،ص443

[6] – سيد البحراوي , العروض وإيقاع الشعر العربي , الهيئة المصرية العامة للكتاب ،دط , 1993 , ص 46.

[7] – ابن رشيق القيرواني , الديوان , ص 143 .

الفصل الأول ـــــ إيقاع الوزن والقافية

* أصح وأقوى ما سمعناه في الندى　　　من الخبر المأثور منذ قديم

//0/ //0/0/0 //0/0 /0/0//0　　　//0/ //0/0/0 //0/ //0/0

فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن　　　فعول مفاعيلن فعول مفاعي

قبض　　قبض　　قبض　　قبض قبض حذف

* أحاديث ترويها السيول عن الحيا　　　عن البحر عن كف الأمير تميم

//0/0 //0/0/0 //0/ //0//0　　　//0/0 //0/0/0 //0/ //0/0

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن　　　فعولن مفاعيلن فعول مفاعي

قبض قبض　　　قبض حذف

يصف الشاعر ممدوحه بالكرم والجود وقرنه بكرم السيول على الأرض الخصبة ، وبكرم البحر وخيراته ، فساوى بين ممدوحه وهذه الظواهر الطبيعية المعروفة منذ الأزل بفضلها على الناس ، مستعملا في ذلك عبارات وألفاظا ملائمة للمعنى وتنساب بسلاسة مشكلة إيّاه.

وهي مقطوعة من العروض المقبوضة والضرب المحذوف ، وقبض ((فعولن)) في الطويل حسن[1]. والمُلاحظ أن كل الأبيات التي جاءت فيها تفعيلة الضرب محذوفة ((مفاعي)) نجد أن التفعيلة ((فعولن)) التي قبلها تأتي مقبوضة، وهذا ما يسميه العروضيون بالاعتماد و الذي يعني الإتكاء ، وكأن الإيقاع الشعري فرضَ أن يُمهَّد لحذف السبب الخفيف الأخير من تفعيلة الضرب بالاتكاء على قبض التفعيلة التي قبلها[2]. قال ابن رشيق في هذا : "إن السبب قد اعتمد

[1] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ،ص72

[2] – صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص53

على وتدين أحدهما قبله ، والآخر بعده ، فقوي قوة ليست لغيره من الأسباب ، فحسن الزحاف فيه"[1].

ومن الضرب السالم قوله في الهوى : [2]

وأَهْوَى الذي أَهْوَى لهُ البدرَ ساجدا ألستَ تَرى في وجهه أَثَرَ التُرْبِ

التقطيع :

* وأهوى الذي أهوى له البدر ساجدا	ألست ترى في وجهه أثر الترب
//0/0 //0///0 //0/0 //0//0	//0/ //0/0/0 //0/ //0/0/0
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	فعول مفاعيلن فعول مفاعيلن
قبض قبض	قبض قبض سالم

نحن أمام بيت ذي تركيب متّسق لخص فيه الشاعر صورة جميلة تمثل عشقه لمحبوبه الذي سجد له البدر إجلالا واعترافا له بالتفوق، ودلالة ذلك أن البدر علق به تراب من أثر السجود , ورغم ما في الصورة من تسارع في الانتقال من المحبوب إلى البدر ثم إلى أثر السجود إلا أنها جاءت في قالب متماسك هادئ يوحي بإعمال فكر الشاعر في الربط بين عناصر البيت , كما يوحي أيضا بمميزات بحر الطويل المذكورة سابقا .

وجاء زحاف القبض على ((فعولن)) في البيت بنسبة كبيرة وهو زحاف حسن يزيد في حسن البيت وليس من المستحسن دخوله على ((مفاعيلن)) في الحشو على خلاف تفعيلتي العروض والضرب , وكأن تميّز إيقاعهما سمح

---

[1] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ،ص145

[2] – ابن رشيق القيرواني , الديوان , ص 42 .

بدخوله عليهما , فكان دخوله على ((مفاعيلن)) في العروض والضرب مساويا في الحسن لدخوله على ((فعولن)) في الحشو [1]

البسيط :

وزنه :مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن × 2

جاء في العمدة أن الخليل سمّاه البسيط " لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعِلُن وآخره فَعِلُن "[2] . وقال التبريزي أن البسيط " سمّي بسيطا لأن الأسباب انبسطت في أجزائه السباعية فحصل في أول كل جزء من أجزائه السباعية سببان , فسمي لذلك بسيطا , وقيل سمّي بسيطا لانبساط الحركات في عروضه وضربه."[3]

وعادة ما يقرن البسيط بالطويل في الجلالة والفخامة , ولكن جمعه بين مستفعلن وفاعلن يجعل عبد الله الطيب يقول عنه : " ولا يكاد روح البسيط يخلو من أحد النقيضين : العنف واللين "[4] . وهو من البحور المزدوجة , عرفه الشعر العربي منذ عصره الأول وجاء بعد الطويل من حيث الشيوع , وقد نُظم عليه الكثير من أمهات القصائد [5] . والبسيط أقرب بحر إلى الطويل ولكنه لا يتسع لأغراض كثيرة مثله ولو أنه يُفضَّل عليه من حيث الرقة.[6]

جاء البسيط في المرتبة الثانية من حيث انتشاره في ديوان ابن رشيق بنسبة 13.2 % وسنختار من مدحه للمعز الأبيات التالية[7]:

لدنُ الرّماحِ لما يَسقي أَسِنَّتَها   من مُهجَةَ القَيْلِ أو مِن ثَغْرة البَطَلِ

---

[1] – صلاح يوسف عبد القادر , في العروض والإيقاع الشعري , ص 53

[2] – ابن رشيق القيرواني , العمدة , ج1 , ص 136

[3] – التبريزي الخطيب , الكافي في العروض والقوافي , ص 30

[4] – عبد الله الطيب , المرشد , ص 414 , 415

[5] – صلاح يوسف عبد القادر , في العروض والإيقاع الشعري , ص 61

[6] – صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، مطبعة الزعيم ، بغداد ، دط ، 1962 ، ص56

[7] –ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص127

لو أثمرتْ من دمِ الأعداءِ سُمرُ قَنا   لأورقتْ عنده سمرُ القَنا الذُّبَّلِ

إذا توجّه في أُولى كـتائبه   لم تَفْرِق العينُ بين السَّهْلِ والجبلِ

فالجيشُ ينفُض حوليه أسنَّتَهُ   نفضَ العقابِ جناحيه منَ البَلَلِ

يأتي الأمورَ على رفْق وفي دَعَةٍ   عجلانَ كالفَلَكِ الدوَّار في مهَلِ

التقطيع:

* لدن الرماح لما يسقي أسنتها   من مهجة القيل أو من ثغرة البطل

0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/   0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/ 0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

خبن خبن   خبن

* لو أثمرت من دم الأعداء سمر قنا   لأورقت عنده سمر القنا الذبل

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/ 0/   0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

خبن   خبن خبن

* إذا توجه في أولى كتائبه   لم تفرق العين بين السهل والجبل

0/// 0//0/0/ /0//0//   0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

خبن خبن خبن   خبن

ومن المقطوعة السابقة وفق تقطيعها نتعرف أكثر على ابن رشيق الذي أجاد في مدحه للمعز بأسلوب جزل وألفاظ واضحة بعيدة عن الغموض تنسجم مع وزن البسيط انسجاما تاما ، وتصويره الفني الذي يركِّب الخيال بالواقع , فيخلق بذلك شعرا ينساب انسياب الماء في الجدول .

الفصل الأول ـــــ إيقاع الوزن والقافية

جاء في العمدة أن " أفضل ما يمدح به القائد الجود والشجاعة وما يتفرّع منهما " [1], وهذا ما نلمسه في هذه المقطوعة , وذلك بتسخيره لمجموعة من الصور تخدم المعنى وتدعمه , فبدأ بالحديث عن رماح ممدوحه اللينة من كثرة ما تُسقى من دماء الملوك والأبطال وأضاف أن الرماح لو كانت تُثمر بسقيها دما لأورقت رماح المعز وأثمرت , ثم انتقل إلى صورة ثانية تصف جيش الملك الذي يغطي البلاد من كثرة العدد فيصبح السهل كالجبل لا تفرق العين بينهما ، وفي الصورة الثالثة يشبّه المعز وهو يحقق غاياته برفق وسرعة بالفلك الدوار الذي يدور بسرعة وتراه العين متمهلا . والمقطوعة من البسيط مخبون العروض والضرب الذي استطاع الشاعر توظيفه في غرض المدح ، فقد بدا

ملائما له بشكل كبير ، وقد قام ابن رشيق بتلوين وقع مقطوعته من خلال الزحاف حيث نلمس لها توازنا إيقاعيا أحدثه انتشار زحاف الخبن في الحشو والعروض والضرب وهو زحاف مصنّف في خانة الحسن ، كما أورد الشاعر زحاف الطي في التفعيلة الثالثة من البيت الرابع " وهو تغيير شاذ غريب ((في الحشو)) تتفر منه الأذن ولا تكاد تستسيغه "[2] إلاّ أنه لم يرد إلا مرة واحدة في هذا المثال .

ومن النسيب قوله في الفراق : [3]

فارقتُ بالكَرهِ مَن أَهْوَى وفارَقَنِي شَتّانَ ولَكِنَّنَا في الودّ سِيَّانِ

كأنّما قُدَّ طولا يوم فرقتنا شرقا وغربا فأمسى وهْو يومانِ

التقطيع :

[1] – ابن رشيق القيرواني , العمدة , ج1 , ص199

[2] – ناصر لوحيشي , مفتاح الوزن والقافية , ص 65

[3] – ابن رشيق القيرواني , الديوان , ص 154

* فارقت بالكره من أهوى وفارقني   شتان ولكننا في الود سيان

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/   0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

خبن   قطع

* كأنما قُدّ طولا يوم فرقتنا   شرقا وغربا فأمسى وهو يومان

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//   0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0/0/

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

خبن   خبن   قطع

لقد وظف الشاعر في هذين البيتين وزن البسيط التام مخبون العروض مقطوع الضرب , وقد أخضعه لغرض الغزل رغم رصانته وفخامته . فجاءت النتفة مزيجا بين الفخامة ورقة الوجدان وهذا ما يذهب إليه عبد الله الطيب كما تقدم معنا ، وقد وُفّق الشاعر إلى حدّ كبير في اختيار ألفاظه وعباراته ، فجاءت سهلة بعيدة عن الغموض ، وذات تراكيب إيقاعية تلائم وزن البسيط ، كلّ ذلك ضمن صورة فنية صافية واضحة التركيب ، إلاّ أن زحاف الخبن لم يأتِ في الحشو إلا مرة واحدة ولعل تفسير ذلك أن الشاعر أراد الاقتراب أكثر من الإيقاع الأصلي للبسيط ، ورغم أن إخلاء الحشو من الزحاف يولّد شيئا من الرتابة إلا أن البسيط من البحور المزدوجة التي تتوالى فيها تفعيلتان مختلفتان وهذا التوالي يساعد على التنوع النغمي في الشعر , كما أن قلّة الأبيات في هذا المثال كانت عاملا ساعد الشاعر في تفادي الوقوع في الرتابة .

السريع : ووزنه : مستفعلن مستفعلن فاعلن ×2

الفصل الأول ـــــ إيقاع الوزن والقافية

جاء في العمدة أن الخليل سمّاه سريعا " لأنه يسرع على اللسان "[1] . وقال التبريزي أنه" سمّي سريعا لسرعته في الذوق والتقطيع ,لأنه يحصل في كل ثلاثة أجزاء منه ما هو على لفظ سبعة أسباب لأن الوتد المفروق أول لفظة سبب والسبب أسرع في اللفظ من الوتد "[2].

وفي رأي آخر : " يبدو أنه سمّي سريعا لسرعته الناجمة في كثرة الحركات في الأسباب والأوتاد , ويقترب من الرجز في سرعته , ويشعر القارئ لأول وهلة باضطراب في موسيقاه ولكنه يغدو مطواعا مع الدربة وكثرة الإنشاد "[3] . واعتبره عبد الله الطيب من الأوزان الدنيا القريبة من الأسجاع والنثر.[4] بينما قال عنه صفاء خلوصي أنه يجود في الوصف وتصوير الانفعالات.[5]

وهو من حيث إيقاعه واضح بفضل إطراد مستفعلن , كما أنه متنوع بفضل فاعلن التي تتنوع كثيرا بفضل الزحافات والعلل التي تبعدها عن الوتد المفروق، وهذه التفعيلة الأخيرة هي ضابط الإيقاع الذي يبدو سريعا في الحشو بسبب الزحافات .[6]

فالسريع جاء في المرتبة الثالثة في الديوان بنسبة 14.62% متقدما بذلك على الوافر و الكامل ، ومما جاء منه في الغزل قول ابن رشيق [7]:

ما بالُنا نُجفى فلا نُوصل إلاّ خِلافًا مثل ما تفعلُ
تأتي إذا غِبنا فإنْ لم نغِبْ جعلتَ لا تأتي ولا تسألُ
كهاجرٍ أحبابَه زائرٍ أطلالَهم من بعد أن يرحلُوا

---

[1] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة , ج1 , ص 136
[2] – التبريزي الخطيب , الكافي في العروض و القوافي , ص 68 .
[3] – صلاح يوسف عبد القادر , في العروض والإيقاع الشعري , ص90
[4] – عبد الله الطيب , المرشد , ص 186
[5] – صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، ص117
[6] – سيد البحراوي , العروض وإيقاع الشعر العربي , ص 53
[7] – ابن رشيق القيرواني , الديوان , ص 125

الفصل الأول ـــ إيقاع الوزن والقافية

التقطيع :

<table dir="rtl">
<tr><td>* ما بالُنا نُجفى ولا نُوصل</td><td>إلا خلافا مثل ما تفعل</td></tr>
<tr><td>/0/0//0 /0/0//0 /0//0</td><td>/0/0//0 /0/0//0 /0//0</td></tr>
<tr><td>مستفعلن مستفعلن فاعلن</td><td>مستفعلن مستفعلن فاعلن</td></tr>
<tr><td>مطوية</td><td>مطوي</td></tr>
<tr><td>مكسوفة</td><td>مكسوف</td></tr>
<tr><td>* تأتي إذا غبنا فإن لم نغب</td><td>جعلت لا تأتي ولا تسأل</td></tr>
<tr><td>/0/0//0 /0/0//0 /0//0</td><td>//0//0 /0/0//0 /0//0</td></tr>
<tr><td>مستفعلن مستفعلن فاعلن</td><td>متفعلن مستفعلن فاعلن</td></tr>
<tr><td>مطوية</td><td>خبن مطوي</td></tr>
<tr><td>مكسوفة</td><td>مكسوف</td></tr>
<tr><td>* كهاجرٍ أحبابه زائرٍ</td><td>أطلالهم من بعد أن يرحلوا</td></tr>
<tr><td>//0/0/0/0//0/0//0</td><td>/0/0//0/0/0/0//0/0//0</td></tr>
<tr><td>متفعلن مستفعلن فاعلن</td><td>مستفعلن مستفعلن فاعلن</td></tr>
<tr><td>خبن مطوية</td><td>مطوي</td></tr>
<tr><td>مكسوفة</td><td>مكسوف</td></tr>
</table>

لقد خاطب الشاعر محبوبه متسائلا عن سبب مخالفته له في الهجر والوصال ، فإن جاء الشاعر غاب المحبوب ، وإن غاب الشاعر حضر المحبوب . وشبّه في البيت الأخير هذا الموقف بمن يهجر أحبابه وهم مقيمون بجانبه ويزور أطلالهم بعد رحيلهم .

وتوظّيفه لوزن السريع في موضوعه العاطفي توظيفا جيدا جعل الوزن خفيف الوطء على الكلمات ، وساعده في ذلك خلو الحشو من الزحاف إلاّ الخبن الذي ورد في موضعين وهو حسن ، كما جاءت الألفاظ متناسقة مع تركيب التفاعيل

موافقة لها في الإبتداء و الإنتهاء إلى حدّ كبير مما يعمق الجرس الموسيقي لهذا الوزن عند القراءة . كما زيّن الشاعر أبياته بعناصر إيقاعية مختلفة كالتصريع ((نوصل – تفعل)) و الطباق ((تأتي – لا تأتي ، غبنا – لم نغب)) ، وسنأتي على ذكر تأثير هذه العناصر بالتفصيل في الفصل القادم.

ومن المدح قوله[1] :

أحسنتَ في تأخيرها منَّةً لو لم تُؤَخِّرْ لم تكُنْ كاملَهْ
وكيف لا يَحْسُنُ تأخيرُها بَعد يَقِينِي أنّها حاصلَهْ
وجنّةُ الفردوس يُدعى بها آجلةً للمرءِ لا عاجلَهْ

التقطيع :

* أحسنت في تأخيرها منة لو لم تؤخر لم تكن كامله

/0/0//0/0/0//0/0//0 /0/0//0/0/0//0/0//0

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مطوية مطوي

مكسوفة مكسوف

* وكيف يحسن تأخيرها بعد يقيني أنها حاصله

//0//0/0///0/0//0 /0///0/0/0//0/0//0

متفعلن مسْتعلن فاعلن مسْتعلن مستفعلن فاعلن

خبن طي مطوية طي مطوي

مكسوفة مكسوف

* وجنة الفردوس يُدعى بها آجلة للمرء لا عاجله

//0//0/0/0//0/0//0 /0///0/0/0//0/0//0

---

[1] –ابن رشيق القيرواني ، الديوان ،ص121 ،122

متفعلن مستفعلن فاعلن مسْتعلن مستفعلن فاعلن

خبن مطوية طي مطوي

مكسوفة مكسوف

يَقرن الشاعر في هذه الأبيات كمال إحسان ممدوحه بتأخير هذا الإحسان ، ليقينه أنه حاصل ولو بعد حين ، وشبّه ذلك بجنة الفردوس حيث يُوعد بها الإنسان في حياته ويفوز بها يوم القيامة .

وتبدو ظلال عصر ابن رشيق ظاهرة في هذه الأبيات في طريقة التناول ، وكذا في إبراز الخفة واللطافة ، خصوصا فيما يتصل بالتكسُّب . وبالإضافة إلى زحاف الخبن الذي ورد مرتين في الحشو نجد أيضا زحاف الطي وهو صالح في السريع ، فلم نلاحظ أنه شكّل عائقا في موسيقية الأبيات . لقد وفّق الشاعر

في تطويع وزن السريع لموضوع المدح فجاءت المعاني منسجمة مع إيقاع هذا الوزن دون تنافر يُذكر .

الكامل : ووزنه : متفاعلن متفاعلن متفاعلن × 2

من البحور السباعية الصافية التي تتكرر فيها التفعيلة نفسها , قال ابن رشيق : " سمّاه الخليل كاملا لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر " [1] وعن سبب التسمية أشار التبريزي إلى أن" في الكامل زيادة ليست في الوافر وذلك أنه توفرت حركاته ولم يجيء على أصله . والكامل توفرت حركاته وجاء على أصله فهو أكمل من الوافر فسُمّي لذلك كاملا " [2] وهو بذلك أسرع الأوزان

---

[1] – ابن رشيق القيرواني , العمدة , ج1 , ص136

[2] – التبريزي الخطيب , الكافي في العروض والقوافي , ص 43

الشعرية إذا كان سالما , ويحدّ من سرعته زحافاته وعلله لأنها تسكّن المتحرك وتزيد من الساكن فيه [1].

وقال عنه عبد الله الطيب أنه أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله – إن أُريد به الجدّ – فخما جليلا ، ويجعله إن أُريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلوًا مع صلصلة كصلصلة الأجراس[2]. أما إبراهيم أنيس فقد صنّفه ضمن البحور التي يمكن أن يُنظم عليها في الحماسة والفخر ، و الوصف والمدح بدرجة ثانية [3]. ومن الباحثين من رأى أن الكامل يصلح لكل غرض من أغراض الشعر، ويجود في الخبر أكثر منه في الإنشاء ، وهو إلى الشدّة أقرب منه إلى الرقة.[4]

ومن قصائد ابن رشيق التي جاءت على وزن الكامل همزيته في مدح المعز ، يقول[5]:

عن مِثْلِ فَضْلِكَ تَنْطِق الشعراءُ	وبمثل فخرك تفخرَ الأُمراءُ
وأرى الثّرى والماءَ حولك حُمِّلا	ما لا يقوم له الثّرى والماءُ
لم يبقَ من طُرف العراق وغيرِهِ	شيءٌ يروق العينَ مِنْهُ رُواءُ

التقطيع :

* عن مثل فضلك تنطق الشعراء	وبمثل فخرك تفخر الأمراء
/0/0//0///0//0///0/0	///0//0///0//0///0/0
متْفاعلن متفاعلن متفاعلْ	متفاعلن متفاعلن متفاعلْ
إضمار مقطوعة	مقطوع

[1] – صلاح يوسف عبد القادر , في العروض والإيقاع الشعري , ص70

[2] – عبد الله الطيب ، المرشد ، ج1 ، ص302

[3] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص196

[4] – صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري و القافية ، ص80

[5] –ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص27 28

الفصل الأول ـــ إيقاع الوزن والقافية

(تصريع)

* وأرى الثرى والماءَ حولك حُمّلا	ما لا يقوم به الثرى والماء
0//0///0//0/0/0//0///	0/0/0/0//0///0//0/0/
متفاعلن متْفاعلن متفاعلن	متْفاعلن متفاعلن متْفاعلْ
إضمار سالمة	إضمار إضمار +قطع
* لم يبق من طرف العراق وغيره	شيئ يروق العين منه رواء
0//0///0//0///0//0/0/	0/0///0//0/0/0//0/0/
متْفاعلن متفاعلن متفاعلن	متْفاعلن متْفاعلن متفاعلْ
إضمار سالمة	إضمار إضمار مقطوع

تشكل الأبيات بداية لقصيدة يمدح فيها ابن رشيق المعزَّ ابن باديس ويهنئه بعقد الإمارة لولده الأمير أبي منصور نزار ، وقد ضمّن الشاعر القصيدةَ وصفا للهدايا التي جاءت إلى المعز من بعض الملوك .

بدأ ابن رشيق أبياته بالإشارة إلى أفضال المعز التي يراها جديرة بتغني الشعراء ، وبفخره الذي يعتبره مثالا لفخر الأمراء ، ضِمن بيتٍ مُصرَّع متناسق في التركيب والألفاظ ، ثم انطلق في وصف الهدايا الكثيرة التي جاءت المعزَ عن طريق البرّ والبحر حتى ضاق التراب والماء بها ، والبيت الثالث يشير إلى جودة هذه هذه الهدايا واختلافها وكأن العراق بعث بكل ما يملك من نفيس وطريف .

والقصيدة من الكامل التام ، ذي العروض السالمة والضرب المقطوع ، وقد جاء هذا الوزن ملائما للموضوع إلى حدّ كبير ، فثمة تجانس بين عواطف الإعجاب التي نلمسها في القصيدة وبين أجزاء هذا الوزن . أما الزحاف فلم نجد في الأبيات إلاّ الإضمار الذي انتشر في الحشو بدون إفراط ، إلا أنه ورد في تفعيلة الضرب من البيت الثاني وبعض الأبيات بعده ، وهو أمر مكروه ولا يُعدّ

قبيحا في هذا الضرب[1]. وبالإضافة إلى كسر الرتابة بالزحاف نجد علة القطع التي اختارها الشاعر كحلية زيّن بها أبياته عموديا ، فجاءت متّسقة مع القافية المطلقة المردوفة ، وساعد كلّ ذلك في إضفاء نغم إيقاعي تطرب له الأذن .

ومن الغزل قوله [2]:

فكّرتُ ليلةَ وصلِها في صدِّها   فجرتْ بقايا أدمعي كالعَنْدَمِ

فطفقتُ أمسحُ مقلتي في نحرها   إذْ عادة الكافور إمساكُ الدّمِ

التقطيع :

* فكرت ليلة وصلها في صدها	فجرت بقايا أدمعي كالعندم
/0/0//0///0//0/0/0//0	///0//0/0/0//0/0/0//0
متْفاعلن متفاعلن متْفاعلن	متفاعلن متْفاعلن متْفاعلن
إضمار إضمار	إضمار إضمار
* فطفقت أمسح مقلتي في نحرها	إذ عادة الكافور إمساك الدم
///0/0///0//0/0/0//0	/0/0//0/0/0//0/0/0//0
متفاعلن متفاعلن متْفاعلن	متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن
إضمار	إضمار إضمار إضمار

في البيتين صورة لطيفة من صور الغزل حيث يهيم الشاعر في الخيال مدفوعا بعاطفة لا ينكر أحد قوتها , شبّه الشاعر دموعه التي انهمرت بالدم فلم يجد ما يمسك به هذا الدمع إلا بمسح عينيه على نحر حبيبته الذي يشبه الكافور لأن الكافور يمنع تدفق الدم .

---

[1] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص126

[2] –ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص147 148

وكما وافق الكامل غرض المدح , بإمكاننا القول إنه كان في غاية الرقة عندما طوّعه الشاعر للغزل , مما يوحي بقابلية احتمال معظم الأوزان لمعظم العواطف . وجاء البيتان من الكامل التام سالم العروض والضرب , ولا وجود للزحافات الصالحة أو القبيحة التي يمكن أن تعطل موسيقية البيت , وبالمقابل هناك زحاف الإضمار الذي قلما يخلو منه شعر على وزن الكامل.

الوافر : ووزنه : مفاعلتن مفاعلتن فعولن ×2

من البحور السباعية وهو شقيق الكامل , سمي وافرا " لوفور أجزائه وتدا بوتد "[1] أو لتوفر حركاته لأنه ليس في أجزاء البحور المتخلفة حركات أكثر مما في أجزائه ولتمام عدد أجزائه في الدائرة العروضية , وهو موفور الحركات ناقص الحروف وافر الأوتاد[2].

ويصفه عبد الله الطيب أنه : " سريع متلاحق ولكنه يوقفه الانقطاع المفاجئ في عروضه وضربه "[3] , وقال إبراهيم أنيس إنه " من البحور ذات المقاطع الكثيرة التي تلائم غرضي المدح والوصف [4]... بينما يعتبره صفاء خلوصي " من أكثر البحور مرونة يشتد ويرقّ ، وأجود ما يكون في الفخر والرثاء"[5] .

1 – ابن رشيق القيرواني , العمدة , ج 1 ، ص136

2– ناصر لوحيشي , مفتاح العروض والقافية , ص72

3 – عبد الله الطيب , المرشد , ص 131 , 151

4 – إبراهيم أنيس , موسيقى الشعر العربي , ص 196

5 – صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، ص84

جاء الوافر في المرتبة الخامسة من حيث توظيفه في الديوان بنسبة 8.01%
ومن أمثلته في الغزل قوله :[1]

وظبيٌ من بني الكتّاب يَسبي قُلوبَ العاشقين بمقلتيهِ
رفعتُ إليه أستقضي رضاه وأسأله خلاصا من يديهِ
فوقّعَ قد رددتُ فؤادَ هذا مسامحةً فلا يُعدى عليهِ

التقطيع :

* وظبي من بني الكتّاب يسبي قلوب العاشقين بمقلتيه
0/0//0/0/0//0/0/0// 0/0//0///0//0/0/0//
مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن مفاعلْتن مفاعلتن فعولن
عصب عصب قطف عصب قطف

* رفعت إليه أستقضي رضاه وأسأله خلاصا من يديه
0/0//0/0/0//0///0// 0/0//0/0/0//0///0//
مفاعلتن مفاعلْتن فعولن مفاعلتن مفاعلْتن فعولن
عصب قطف عصب قطف

* فوقّع قد رددت فؤاد هذا مسامحةٌ فلا يُعدى عليه
0/0//0///0//0///0// 0/0//0/0/0//0///0//
مفاعلتن مفاعلتن فعولن مفاعلتن مفاعلْتن فعولن
قطف عصب قطف

الأبيات من الغزل في المذكر الذي شاع في زمن ابن رشيق , فشبه محبوبه مرّة بالظبي الذي يسبي القلوب ومرة أخرى – ضمنيا – بالقاضي الذي أصدر

[1] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 174 175

حكما بردٍّ فؤاده ، وفي ذلك ظرافة مطلوبة في الغزل كما يرى ابن رشيق ومن شأنها أن تطرب الحزين وتستخف الرصين [1] .

والأبيات من الوافر التام مقطوف العروض والضرب , وقد احتوى هذا الوزن موضوع الغزل بمرونة , ودليل ذلك انسياب الألفاظ والعبارات – على خصوصيتها العاطفية – في مجرى الوزن بسهولة .

يدخل زحاف العصب على هذا الضرب بكثرة , وهو زحاف حسن على مفاعلتن فتؤول إلى مفاعلْتن وهذا ما سجّلناه في المقطوعة الشعرية , فلم يقع ابن رشيق في الزحافات الصالحة والقبيحة , كالعقل والنقص , في هذا الوزن أو غيره إلا ما ندر مما يعمّق اعتقادنا بنضج ملكته الشعرية وتحكمه في إيقاعية

الأوزان التي يستعملها , والتصرّف فيها بالزحاف المناسب , والذي يكون غالبا من الصنف الحسن .

وقال في المعز :[2]

و ذيّالٍ له رِجلٌ طَحونٌ	لِما نزلَتْ به ويدٌ زَجوجُ
يطيرُ بأربعٍ لا عيبَ فيها	لظهرانِ الصَّفا منها عجيجُ
خرجتُ به عن الأوهام سَبْقًا	وقَلّ له عن الوهم الخُروجُ
إلى الملك المعزِّ أبي تميم	أمرُّ بمن سِواه فلا أَعيجُ

التقطيع :

*وذيّال له رجل طحون	لما نزلت به ويدٌ زجوج
//0/0/0//0/0/0//0/0	//0///0//0///0//0/0
مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن	مفاعلتن مفاعلتن فعولن

[1] – ابن رشيق القيرواني , العمدة , ج1 ، ص 286

[2] –ابن رشيق القيرواني , الديوان , ص 54, 55

عصب عصب قطف   قطف

* يطير بأربع لا عيب فيها   لظهران الصفا منها عجيج

//0///0//0/0/0//0/0   //0/0/0//0/0/0//0/0

مفاعلتن مفاعلْتن فعولن   مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

عصب قطف   عصب عصب قطف

يعتقد القارئ لأول وهلة أن الشاعر يصف جواده ، ولا يتّضح غرض المدح إلاّ في البيت الأخير ، وهو بذلك يوظّف الوصف في المديح لأن المتلقي في البداية يدخل في مجال صورة الحصان وقوّته وطحنه للصخر الذي يقع تحت رجله وسرعته ، من أجل الوصول بسرعة إلى المعز متجاوزا في طريقه كل الملوك الآخرين لأن المعزّ أعزّهم شأنا وأولاهم بأن يقصده الشاعر .

والواقع أن الألفاظ والعبارات المُستعملة جاءت من الجزالة بما يجعلنا نتذكر الشعر القديم ، وِفق نسق إيقاعي متوازن تُفعِّله أجزاء بحر الوافر التي جاءت مزركشة بزحاف العصب – وهو حسن – والذي انتشر في الأبيات بصورة متوازنة لا إكثار فيها . والمُلاحَظ أن النمط الإيقاعي لهذا الوزن لم يتأثر بتنوّع الأغراض مما يجعلنا نتصور أنه يصلح للنظم في أكثر من موضوع .

الخفيف : ووزنه : فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن ×2

قال ابن رشيق أن الخليل سمّاه خفيفا " لأنه أخف السباعيات "[1] وجاء في الكافي أنه "سُمّي خفيفا لأن الوتد المفروق إتصلت حركته الأخيرة بحركات الأسباب فخفّت ، وقيل سمّي خفيفا لخفته في الذوق والتقطيع ، لأنه يتوالى فيه لفظ ثلاثة أسباب ، والأسباب أخف من الأوتاد"[2] . أما المحدثون فمنهم من يرى أن خفة إيقاعه وتقبّل الأذن لمقاطعة المتوسطة السرعة وراء هذه التسمية ، ورغم

[1] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص136

[2] – التبريزي الخطيب ، الكافي ، ص77

ميله إلى البطء في وزنه الدائري إلا أن زحافاته وعلله التي تُسقط الكثير من سواكنه تُسّرع من هذا البطء ، ومع ذلك يبقى ميّالا إلى الرزانة ، وإن كان في ذلك دون الطويل والبسيط ، لكنه يتفوق على البحور المزدوجة الأخرى.[1]

يرى عبد الله الطيب أن الخفيف يجْنحُ صوب الفخامة ، ويصفه بوضوح النغم والتفعيلات وأنه ذو دندنة ، ويمتاز بتدفق وتلاحق الأنغام[2]. فيما اعتبر إبراهيم أنيس أن الخفيف حسن الوقع في الأذن وتستريح إليه الأسماع[3].

قال ابن رشيق مادحا[4]:

خُذ ثناءً عليك غِبّ الأيادي   كثناء الرُّ ُبى على الأمطارِ
سقطَ الشُّكر وهْو موجبُ نُعما   كَ سقوط الأنواءِ بالأثمارِ

التقطيع :

* خذ ثناء عليك غب الأيادي	كثناء الربى على الأمطار
/0///0//0//0/0//0/0	///0/0//0//0/0/0/0
فاعلاتن متفع لن فاعلاتن	فعِلاتن متفع لن فالاتن
خبن	خبن خبن تشعيث
* سقط الشكر وهو موجب نعما	ك سقوط الأنواء بالأثمار
///0/0//0//0///0/0	///0/0/0/0//0/0/0/0
فعلاتن متفع لن فعلاتن	فعلاتن مستفع لن فالاتن
خبن خبن خبن	خبن تشعيث

صوّر ابن رشيق ثناءه على ممدوحه كثناء الروابي على الأمطار التي سقطت عليها ، ثم وصف شكره – الواجب على هذه النعمة – بسقوط الأمطار على

[1] – صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ،ص101
[2] – عبد الله الطيب ، المرشد ،ص283
[3] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص89
[4] –ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص84

الثمار ، فتزيدها نضجا ووفرة ، وقد استعمل في ذلك ألفاظا متصلة بالظواهر الطبيعية : ((الأمطار ، الربى ، الأنواء ، الأثمار)) ولعله استعملها لتوجيه فِكر الممدوح إلى أن كرمه مثل كرم الطبيعة اللامحدود فيقتدي بها .

والبيتان من الخفيف التام صحيح العروض والضرب ، وقد أحسن الشاعر في اختيار هذا الوزن الذي تناسب مع المعاني ، فلا نشعر بضغط التفعيلات على مجرى الكلام ، بل هما أقرب إلى التكامل في صنع موسيقى البيت ، ولعل التدوير الذي ورد في البيت الثاني قد زاد في هذا التكامل بإضفاء بعض الليونة و الإطالة للنغمات ، فتحقق بذلك تواصل إيقاعي ينتهي عند نهاية البيت بدون توقف عند منتصفه .

والمعروف في الخفيف أن زحاف " الخبن يدخل بحسن على أجزائه ، ودخوله في مستفع لن أكثر منه في فاعلاتن ، وخلو مستفع لن منه عزيزٌ جدا حتى أنك لا تكاد تجد لذلك شاهدا "[1] . وأكد ابن رشيق ذلك بقوله : " ويخفّ على المطبوع أبدا أن يجعل مكان مستفع لن في الخفيف مفاع لن يظهر له أحسن "[2]. وهذا ما نراه في البيتين ، حيث جاءت كل التفعيلات مستفع لن مخبونة إلا واحدة . بالإضافة إلى علة التشعيث التي يكثر وقوعها في تفعيلة الضرب بينما يندر في الحشو[3].

ومن هنا يمكن القول إن بناء ابن رشيق لأبياته إيقاعيا كان مرتكزا على العناصر المعتادة عند من سبقه من الشعراء ، ويكمن التميّز في إلمامه الكبير بعلم العروض وحسّه النقدي الذي يُبعده في كثير من الأحيان عن الخطأ .

ومن الغزل قوله[4] :

---

[1] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص269

[2] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ،ص91

[3] – صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص102

[4] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص150

ما ترى في مُتيّم مُسْتَهامٍ   حافظٍ للهوى قليلِ الكـلامِ
لم يَبُحْ بالذي يبُثُّك إلاّ   لكَ لا غيرَ من جميع الأنامِ

التقطيع :

* ما ترى في متيم مستهام   حافظ للهوى قليل الكلام

0/0//0/0//0//0/0//0/   0/0//0/0//0//0/0//0/

فاعلاتن متفع لن فاعلاتن   فاعلاتن متفع لن فاعلاتن

خبن   خبن

* لم يبح بالذي يبثك إلاّ   لك لا غير من جميع الأنام

0/0///0//0//0/0//0/   0/0//0/0//0//0/0/0//

فاعلاتن متفع لن فعلاتن   فعلاتن متفع لن فاعلاتن

خبن خبن   خبن خبن

يظهَر الشاعر هنا في ثوب العاشق الولهان الذي يحفظ هواه بصون لسانه عن الحديث والشكوى ولا يصّرح بهذه العاطفة إلا لحبيبه ، وهي صورة لطيفة استعمل فيها ألفاظا بسيطة سهلة تحمل معانٍ مباشرةٍ لا تعقيد فيها ، وقد أشار ابن رشيق في العمدة إلى هذه النقطة بقوله : "حقّ النسيب أن يكون حلو الألفاظ قريب المعاني سهلها ، غير كزّ ولا غامض "[1].

والبيتان من الخفيف التام سالم العروض والضرب ، وقد وظّفه الشاعر في أغراض مختلفة شأنه شأن معظم الأوزان الأخرى ، ولم يغّير ذلك من مستوى جودة الشعر ، وفي أغلب الحالات لم نقِفْ على أي تنافر بين الوحدات الموسيقية للوزن ومسار العاطفة من خلال الألفاظ والمعاني .

---

[1] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ،ص185

و الواضح أنه لا وجود للعلل في البيتين عكس زحاف الخبن الذي لزم ((مستفع لن)) كما ورد في موضعين من البيت الثاني في الحشو ، وكان ابن رشيق بذلك دقيقا في اختيار علله وزحافاته التي جاءت كلها تقريبا في خانة الحسن ، والتي اعتمدها فحول الشعراء قبله.

ومما سبق من الأمثلة يبدو لنا حرص ابن رشيق في تخيّر أوزانه وإبراز خصائصها الإيقاعية التي تخدم الغرض ، كما نُسجّل بوضوح ابتعاده الكلي عن الزحافات القبيحة وحتى الصالحة إلاّ ما ندر . هذا وسنخوض في النتائج بالتفصيل في خاتمة البحث .

ثانيا : القافية

1- تعريف القافية :

أ – لغة :" يقال قفوت فلانا أتبعت أثره ، وقفوته أقفوه : رميته بأمر قبيح ، وفي نوادر الأعراب قفا أثره أي تبعه ، وضده في الدعاء : قفا الله أثره ... وفي التنزيل العزيز " ثُمّ قَفَّينَا عَلَى أَثَارِهِم بِرُسُلِنَا"[1] أي أتبعنا نوحا وإبراهيم رسلا بعدهم . والقافية آخر كلمة في البيت ، وإنما قيل لها قافية لأنها تقفو الكلام "[2]. قال ابن رشيق : " وسميت القافية قافية لأنها تقفو أثر كل بيت ، وقال قوم أنها تقفو أخواتها"[3]

ب – إصطلاحا : يعرّفها الخليل على أنها "من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن ."[4] فيما يرى ابن رشيق

[1] – سورة الحديد ، الآية 27

[2] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة قفو

[3] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص243

[4] – م ن ، ص ن

أن " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر ، ولا يُسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية ."[1] أما حازم فيقول : "أجيدوا القوافي فإنها حوافر الشعر أي عليها جريه وإطراده. "[2]

ويُعرّفها إبراهيم أنيس بقوله : " ليست القافية إلاّ عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة ، وتكرارها هذا يُكوّن جزءا هاما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معيّن من المقاطع ذات نظام خاص يُسمّى الوزن."[3] أما مصطفى حركات فيرى أن القافية " سلسلة من الحروف والحركات ، تختم البيت غالبا ، وتكون عناصر القافية :

- لازمة بعينها في بعض الحالات .
- لازمة مع غيرها في حالات أخرى كجواز ورود الواو والألِف اختياريا في موقع معين .
- غير لازمة بعينها كحرف الدخيل .

ويكون مجال القافية في أغلب الأحيان كما حدده الخليل بن أحمد ، أي أنه الساكنان الأخيران وما بينهما من حروف وحركات مع حركة الساكن ما قبل الأخير ، وأحيانا يكون مجال القافية أضيق "[4] ومن تعريف حركات يتبين لنا أنه ينظر إلى القافية نظرة شمولية تراعي الدقة ، كما أنه أدخل في تعريفه القافية الخاصة بالشعر الحر .

هذه بعض التعريفات المتعلقة بالقافية قديما وحديثا ، ويمكن أن نستنتج منها أن القافية ركن أساسي في هوية الشعر ولا يكتمل تحقيقه إلاّ بوجودها ، وهي

---

[1] – م ن ، ص ن

[2] – حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء ، ص133

[3] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص273

[4] – مصطفى حركات ، قواعد الشعر ، ص159

مجموعة من المقاطع الصوتية التي تتكرر في أواخر الأبيات فتُحدث نغما إيقاعيا يتوقعه المتلقي في مواقع منتظمة ، فيتعمق إحساسه بالانسجام الإيقاعي للقصيدة .

ومن المعروف أن العرب كانوا يهتمون بالقوافي أكثر من اهتمامهم بالأوزان، وكان الشعراء يتنافسون في ذلك ، وإذا كان الخليل قد وضع للعروض قوانينه وقواعده ومصطلحاته ، فإن القافية عُرفت عند العرب عن طريق السماع ووَضعت قوانينَها الذائقةُ العربية في التمييز بين الأصوات ودلالاتها .[1]

والحديث عن الدلالة يُحيلنا إلى تناول موضوع ملائمة الغرض للقافية ، فقد حاول الشعراء عبر العصور أن يحدّدوا في كل قصيدة صنفا معينا من القوافي يتناسب وقعها و الغرضَ المطلوب ، مع الأخذ بالإعتبار طبيعة الموضوع وخصوصيته ، والحالة النفسية للشاعر ، وهذا ما اصطُلح عليه بـ : ترشيح المعنى للقافية ، وفي هذا يقول ابن طباطبا : " وإن اتّفقت له قافية فيشغلها في معنى من المعاني ، واتّفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول ، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول نقلها إلى المعنى المُختار الذي هو أحسن ، وأبطلَ ذلك البيت أو نقض بعضه وطلب لمعناه قافية تُشاكله."[2]

وتكمن أهمية القافية في كونها رابطا معنويا بين أبيات القصيدة لضمانها التمفصل السلس و المتقايس لوحدات القصيدة ، ولأنها تحقق جرسا موسيقيا متناغما ينبع من أصوات مسجوعة تجسدها العبارات و الألفاظ المنسجمة التي ينعكس تأثيرها على المتلقي فتستهويه وتجذبه .

وللقافية حركات وحروف ، ولعل أهم حروفها الروي ، وبه تُسمى القصيدة فيقال : سينية البحتري ، ولامية الشنفرى ... وللروي أثر هام في تحقيق الانسجام

---

[1] – صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص132

[2] – ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص8

الإيقاعي للقصيدة ، لذلك يحاول الشعراء اختيار الروي المناسب الذي يُعمّق وقع القصيدة على القارئ ، وقد اهتم النقاد بهذا الموضوع وحاولوا تصنيف حروف الروي من حيث موسيقيتها ، بينما اكتفى بعضهم باستقراء الشعر وملاحظة نسب انتشار حروف الروي ، باعتبار أن الذائقة العربية تحبذ دائما ما هو أفصح وأجزل .

وقد قسم إبراهيم أنيس الحروف التي يمكن أن تقع رويا في الشعر العربي إلى أربعة أقسام :[1]

أ – حروف تجيء رويا بكثرة وهي : الراء , اللام , الميم , النون ، الباء , الدال , السين , العين .

ب –حروف متوسطة الشيوع وتلك هي : القاف ، الكاف ، الهمزة ، الحاء ، الفاء ، الياء، الجيم .

ج – حروف قليلة الشيوع : الضاد ، الطاء ، الهاء ،التاء ، الصاد ، الثاء .

د – حروف نادرة في مجيئها رويا : الذال ، الغين ، الخاء ، الشين ، الزاي ، الظاء ، الواو .

ولحساسية القافية ودورها الجمالي ،على الشاعر – عموما – أن " يتجنب أي إخلال بالموسيقى وأن يبتعد في القافية خصوصا عن الكلمات التي تشترك فيها حروف غير موسيقية ((ث ، خ ، ش ، ص ، ض ، ط ، ظ ، غ ، ن ، و ، ز)) فلا بد من جمال البداية والنهاية "[2] . وفي السياق نفسه يؤكد صفاء خلوصي أن " العين والهمزة والسين هي أجمل حروف القافية العربية ، وتليها الكاف والحاء والهاء والتاء والدال والباء والميم والراء والنون واللام على التوالي ."[3]

---

[1] – إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص275

[2] – أدونيس ، علي أحمد سعيد ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1989 ، ص26 27

[3] – صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، ص266

2 – حروف القافية : هي ستة : الروي ، الوصل ، الخروج ، الردف ، التأسيس والدخيل.

أ – الروي :

لغة : روى الحبل ريّا فارتوى ، والرواء بالكسر والمد: حبل من حبال الخباء ، وقد يُشدّ به الحمل والمتاع على البعير .[1]

واصطلاحا : هو الحرف الأخير الذي تُنسب إليه القصيدة ، والملازم لها [2].

وتجب الإشارة هنا إلى أن بعض الحروف لا تصلح أن تكون رويا ، وهذه الحروف هي :

الألف ، الياء ، الواو ، الهاء ، ويمكن أن تجيء رويا بشرط أن تكون هذه الحروف من بنية الكلمة ، وأن يلتزم الحرف الذي قبلها .[3]

ب – الوصل :

لغة : وصلت الشيء وصلا وصلة ، والوصل ضد الهجران[4] .

واصطلاحا : هو الهاء مطلقا بعد الروي " سواء كانت الهاء هاء السكن أو المنقلبة عن التاء أو هاء الضمير " وحرف اللين : الساكن الناشيء عن إشباع حركة الروي , فينشأ الواو عن الضمة والألف عن الفتحة والياء عن الكسرة [5]

ج– الخروج :

لغة : الخروج نقيض الدخول : خرج يخرج خروجا ومخرجا [6]

---

[1] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة روى

[2] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص 354 355

[3] – صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص136

[4] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة وصل

[5] – موسى الأحمدي نويوات , المتوسط الكافي , ص 358

[6] – ابن منظور , لسان العرب , مادة خرج

واصطلاحا : هو حرف مد يلي هاء الوصل , وناشئ من إشباع حركتها وإما ياء بعد الكسر وإما ألف بعد فتح [1]

د- الردف :

لغة : ردف : الردف ما تبع الشيء , كل شيء تبع شيئا هو ردفه ، والجمع الردّاف , ويقال جاء القوم ردافى أي بعضهم يتبع بعضا [2]

واصطلاحا : هو حرف مد قبيل الروي , وهو إما ألفٌ ، وإما واو وإما ياء.

هـ - التأسيس :

لغة : أسس : الأسُّ والأسس والأساس ، كل مبتدأ شيء , والأس والأساس : أصل البناء وجمع الأس إسَاس وجمع الأساس أُسس [3]

واصطلاحا : هو ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد متحرك من كلمة الروي , كالألف في : ظالم [4].

و- الدخيل :

لغة : دخل , الدخول ، نقيض الخروج , دخل يدخل دخولاً.[5]

واصطلاحا : هو حرف واقع بين ألف التأسيس وحرف الروي كاللام في ظالم.[6]

3 – حركات القافية :

حركات القافية ستّ هي : المجرى والنفاذ والإشباع والرس والحذو والتوجيه .

أ – المجرى :

---

[1] موسى الأحمدي نويوات , المتوسط الكافي , ص364

[2] - ابن منظور ، لسان العرب ، مادة ردف

[3] – م ن ، مادة أسس

[4] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص366

[5] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة دخل

[6] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص 367

لغة : جرا ، الجرو والجروة : الصغيرين من كل شيء حتى من الحنظل والبطيخ والرمّان والخيار .[1]

واصطلاحا : هو حركة الروي المطلق الناشئ عنها أحد حروف العلة ... أو هو حركة الروي الذي بعده هاء ممتدة ، كحركة الباء في : سحابها[2].

ب – النفاذ :

لغة : نفذ : النفاذ الجواز وفي المحكم جواز الشيء الخلوص منه ، تقول : نفذتُ أي جزتُ .[3]

واصطلاحا : هو حركة هاء الوصل .[4]

ج – الحذو :

لغة : حذا : حذا النعل حذوا : قدّرها وقطعها ، وفي التهذيب : قطعها على مثال ، ورجل حذّاء جيّد الحذو ، يقال جيد الحذاء أي جيد القدّ .[5]

واصطلاحا : هو حركة الحرف الذي قبل الردف .[6]

د – الإشباع :

لغة : الشبع ضد الجوع ، شبع شبعا وهو شبعان ، والأنثى شبعى وشبعانة وجمعهما : شباع وشباعى.[7]

واصطلاحا : هو حركة الدخيل .[8]

هـ الرس :

---

[1] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة جرا

[2] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص368

[3] – ابن منظور ، لسان العرب ، ، مادة نفذ

[4] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص368

[5] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة حذا

[6] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص371

[7] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة شبع

[8] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص372

الفصل الأول ــــ إيقاع الوزن والقافية

لغة : رسّ بينهم يرسُّ رسًّا : أصلح ورسست كذلك ، وفي حديث ابن الأكوع : إن المشركين راسونا للصلح وابتدؤنا في ذلك .[1]

واصطلاحا : هو حركة الحرف الذي قبل التأسيس المتصل به.[2]

و – التوجيه :

لغة : وجه : الوجه معروف والجمع وجوه ن ووجه كل شيء مستقبِله.[3]

واصطلاحا : هو حركة الحرف الذي قبل الروي الساكن الخالي من الردف والتأسيس.[4]

4 – ألقاب القافية ((حدودها)) :

وهي خمسة : المتكاوس والمتراكب و المتدارك والمتواتر و المترادف .

أ – المتكاوس : هو أربع متحركات متواليات بين ساكني القافية .

ب– المتراكب : هو ثلاث متحركات متواليات بين ساكني القافية .

ج– المتدارك : هو متحركان بين ساكني القافية .

د – المتواتر : هو متحرك واحد بين ساكني القافية .

هـ – المترادف : هو اجتماع ساكني القافية من غير فاصل [5].

5 – أنواع القافية من حيث حركة الروي : قسمان:[6]

أ – القافية المقيدة : والتي يكون فيها حرف الروي ساكنا ، أي قُيّد عن انطلاق الصوت به.

---

[1] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة رس

[2] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص374

[3]– ابن منظور ، لسان العرب ، مادة وجه

[4] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص374

[5] – م ن ، ص193 194 195

[6] – ناصر لوحيشي ، مفتاح العروض والقافية ، ص138

ب – القافية المطلقة : وهي القافية التي يكون الروي فيها متحركا ، أي أُطلق الصوت به.

6 – عيوب القافية : للقافية عيوب أهمها :

أ – الإيطاء : هو تكرار كلمة الروي لفظا ومعنى في أقل من سبعة أبيات على المشهور.[1]

ب– التضمين : هو افتقار القافية إلى البيت الذي بعدها في إفادة معناها ، أي ربط كلمة البيت السابق بالبيت الذي تلاه ، بأن تفتقر إليه في الإفادة [2]

ج– الإقواء : هو اختلاف حركتي روي البيت مع روي البيت الذي يليه بضمة وكسرة ، بأن يكون رويٌ مضموماً ورويٌ مكسورًا .[3]

د– الإصراف : هو اختلاف المجرى، أي اختلاف حركة الروي بأن يكون رويٌ مفتوحًا ورويٌ مضموما أو مكسورا .[4]

هـ – الإكفاء : هو اختلاف روي البيت مع روي الذي يليه بحرفين متقاربين في المخرج ، كالنون مع اللام .[5]

و – الإجازة : هي اختلاف روي البيت مع روي البيت الذي يليه بحرفين متباعدين في المخرج كاللام مع الميم .[6]

ز – السناد : هو اختلاف ما يجب أن يراعى قبل الروي من حروف وحركات ،[7] وهو أنواع :

1– سناد الردف : هو اختلاف القافية بالردف وعدمه .

---

[1] – موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي ، ص401

[2] – م ن ، ص407

[3] – م ن ، ص411

4- م ن ، ص413

[5] – م ن ، ص415

[6] – م ن ، ص416

[7] – م ن ، ص416 إلى 423

2- سناد التأسيس : هو اختلاف القافية بالتأسيس وعدمه .

3- سناد الإشباع : هو اختلاف حركات الدخيل في القصيدة الواحدة بضم وكسر أو فتح مع أحدهما .

4- سناد الحذو : وهو اختلاف حركة الحرف قبل الردف كالفتحة مع الضمة أو مع الكسرة .

5 – سناد التوجيه : هو اختلاف حركة الحرف الذي قبل الروي المقيد أي الساكن .

فيما يلي بعض الآراء المتعلقة بإيقاعية القافية وجمالياتها , والتي يمكن أن نستأنس بها في الجانب التطبيقي

صنّف صفاء خلوفي الجمال الموسيقي للقافية وفق النسق الآتي :[1]

1- أقل القوافي موسيقية هي القافية المقيدة التي تتضمن سناد التوجيه أي لا تلتزم حركة واحدة على الحرف الذي يسبق الروي .

2- وأجمل منها القافية المقيدة التي يتلزم التوجيه فيها حركة واحدة .

3- وأجمل منها القافية المردوفة بواو أو ياء أو بكليهما , أو القافية المقيدة المؤسسة .

4- وأجمل منها القافية المطلقة غير المردفة وغير المؤسسة.

5- وأجمل منها القافية المطلقة المردفة بواو أو ياء , أو بكليهما على التناوب .

6- وأجمل منها القافية المطلقة المردفة بألف .

7- وأجمل منها القافية المردفة أو المؤسسة الموصولة بهاء أو كاف أو حرف مد .

---

[1] – صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، ص266

8- والأجمل من كل ما سبق قافية لزوم ما لا يلزم ,التزام حرف الروي وحركته ، والحرف الذي قبله وحركته , وألف التأسيس , والحرف الذي قبل التأسيس وحركته ثم ألف الإطلاق في قول المعري :

إذا ما عراكم حادث فتحدثوا فإن حديثَ القوم يُنسي المصائبا
وحيدوا عن الأشياء خيفة غيّها فلم تُجعل اللذاتُ إلاّ نصائبا

أما الرؤية الثانية فأعتبر صاحبها أن الكمال الإيقاعي للقافية يتمثل في احتوائها على أكبر قدر ممكن من عناصر البنية الإيقاعية الخاصة بالقافية وهذه العناصر هي :[1]

1- الاتفاق في حرف الروي .

2- الاتفاق في البنية المقطعية .

3- الاتفاق في درجة الوضوح السمعي .

4-المناسبة اللفظية :

أ – المناسبة اللفظية بين القوافي .

ب – المناسبة اللفظية بين القوافي والوحدات التي تسبقها .

[1] – حازم علي كمال الدين ، نظرية المناسبة الإيقاعية في القافية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، 2007 ، ص57

القافية : الجانب التطبيقي

لئن كان للوزن الأثر الواضح في جمال إيقاع الشعر ، فإن القافية أيضا من العناصر التي تكّمل صورة هذا الإيقاع باعتبارها الموقع الذي تنتهي عنده الأبيات ، ولا يكتمل جمال البيت إلاّ بجمال نهايته ، خاصة إذا نظرنا إلى التحام القافية بباقي أجزاء البيت ومدى ترابطها به .

وقبل أن نبدأ بمعالجة الأمثلة يمكن أن نُورد موجزا إحصائيا لأنواع القوافي وانتشارها في الديوان . فمن حيث حركة الروي جاءت القوافي المطلقة بنسبة 89.9% بينما قلّ استعمال المقيدة منها بنسبة 10.37% .

أما من حيث حروفها فالجدول الآتي يبيّن مدى استعمال كل نوع منها :

نوع القافــية	نسبة استعمالها
المؤسسة	%05.18
المردوفة	%53.77
الخالية من الردف والتأسيس	%39.62

وبنظرة سريعة ندرك أن هناك تباينا في استعمال القوافي ، فالمردوفة منها حققت أكبر انتشار في الديوان ، بينما جاءت القوافي الخالية من الردف والتأسيس في المرتبة الثانية ، أما المؤسسة فقد احتلت المرتبة الأخيرة .

وفيما يلي جدول نعرف من خلاله مدى استعمال ابن رشيق للقوافي من حيث الحدّ (الحجم) :

حد القافيـة	النسبة
المترادف	% 02.35
المتواتر	% 58.01
المتدارك	%29.71
المتراكب	% 10.37
المتكاوس	% 00.00

من الجدول نلاحظ الغياب الكلّي لقافية المتكاوس ((أربعة متحركات بين ساكني القافية)) بينما أخذت قافية المتواتر ((متحرك واحد بين ساكني القافية)) الحصة الكبرى من شعر الشاعر .

ومن النماذج المختارة للتطبيق أبيات من قصيدته في مدح المعز ، وصف فيها زرافة أُهديت فيما أُهدي للمعز ، يقول :[1]

وأتتكَ مِن كَسْبِ الملوك زرافةٌ   شتّى الصفات في كَونِها أَنْباءُ

جمَعَتْ محاسن ما حَكَتْ فتنافستْ   في خَلْقِها وتنافَتِ الأَعْضاءُ

تحتَثّها بين الحَواني مِشْيـةٌ   بادٍ عليها الكِبر والغُلَوَاء

وتمدّ جِيدا في الهواء يَزينـها   فكأنه تحت اللواء لـواء

القافية : /0/0 ناءو

[1] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص28 29

الفصل الأول ـــــ إيقاع الوزن والقافية

القافية هنا همزية الروي والهمزة من الحروف الحنجرية المهموسة[1] التي يسهل النطق بها ، ولما كان الروي من أهم حروف القافية فإن الشاعر يجتهد في اختياره ليلائم أحاسيسه ويتناسق مع المعنى وهذا ما نجده في هذه الأبيات

فالشاعر مبهور بجمال هذه الزرافة وشكلها وبما تبديه من نشاط وخفة , وهو بذلك يُنبئ القارئ – ولو بطريقة غير مباشرة – عن إعجابه بالمعز وجدارته بأخذ الهدايا من الملوك , وكان استعمال الوصف لخدمة المدح لفتة مميزة من ابن رشيق.

والقافية من المتواتر المتكونة من ساكنين بينهما متحرك ، ووجود تركيبة صوتية كهذه في بنية القافية يضمن ترنما يسعى إليه كل شاعر في نهاية أبياته بخلق طاقة جديدة تبدأ بنهاية كل بيت . وقد أحسن الشاعر في اختيار الألف كحرف ردف وهو أحسن من الواو والياء في هذا الموضع , وهذا ما ذُكر في الملاحظات السابقة لصفاء خلوصي .

وقد امتازت القصيدة بالتزام مقطعين طويلين مفتوحين في كل الأبيات : نا ((مقطع طويل مفتوح)) , ؤو((مقطع طويل مفتوح)) مما خلق انسجاما عموديا يترقبه القارئ في كل بيت . أما بالنسبة للمناسبة اللفظية بين القوافي ، فإن انتقال الشاعر من المدح المباشر إلى الوصف قد أدى إلى تباين في كلمات القافية ولكن هذا التباين يتناقص بوضوح إذا تعلق الأمر بالغرض الواحد : ((أجزاء , الغلواء , الأعضاء , إقعاء)) كلها كلمات تُشير إلى وصف خارجي لتلك الزرافة .

---

[1] – مصطفى حركات , الصوتيات و الفنولوجيا , دار الآفاق , الجزائر , دط ، دت ، ص 90

وجاءت هذه القافية في المرتبة الثالثة من حيث سلّم الجمال الموسيقي الذي اقترحه صفاء خلوصي , فيما كانت متجانسة تماما مع الوحدات المشابهة لها والوحدات التي تسبقها .

وفي موضع آخر يقول [1]:

من ذا يُعالِجُ عنِّي ما أعالِجُهُ   من حرّ شوقِ أذاب القلبَ لاعِجُهُ

ومن يكن لرسيس الشوق داخله   يكنْ لفرطِ الضَّنى والسقم خارجُهُ

كادت خلاخيل من أهوى تبوحُ به   سِرًّا وغَصَّتْ بما فيها دمالِجُهُ

القافية : /0///0 لاعجهو

نرى في الأبيات قافية مطلقة من المتراكب ((ثلاثة متحركات بين ساكني القافية)) رويها الجيم وهو من الحروف الشديدة المجهورة [2] التي قد تعبّر في مثالنا عما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس أطبقت على صدره فخرجت واضحة مجهورة عبر حرف الجيم الذي تكرر في أواخر الأبيات فتكررت معه معاناة الشاعر في كل مرة وتصل حارة إلى المتلقي . وأضاف ابن رشيق إلى بنية القافية حرف الوصل الهاء المتحركة فشكلت مع ألف التأسيس إثراءً إيقاعيا واضحا ، لأن القافية المؤسسة من أكثر القوافي موسيقية , ولا يفوقها بهاءً إلاّ قافية لزوم مالا يلزم من حروف وحركات ، وهذا ما جعلها في المرتبة الثانية في تصنيف صفاء خلوصي , كما يمكن الإشارة هنا إلى الإتحاد القافوي على مستوى التشكيل المقطعي ، فقد التزم ابن رشيق بهذا الترتيب المقطعي في أبياته وجعل قافية كلَّ بيت على الشكل الآتي : مقطع طويل مفتوح ((لاَ)) + مقطعين قصيرين ((عِ ، جُ)) + مقطع طويل مفتوح ((هُو)) . ونظام توالي المقاطع الذي

1 – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 53

2 – مصطفى حركات ، الصوتيات والفنولوجيا , ص 89

الفصل الأول ـــ إيقاع الوزن والقافية

يَدعم القافية يخلق نغما موسيقيا يشي بحالة الشاعر النفسية التي تتأرجح بيت الشعور بالهوى ، والشعور بالمرض والسقم .

أما بالنسبة للمناسبة اللفظية بين القوافي ، فالألفاظ على تقارب كبير سواء على مستوى المعنى أو على المستوى الصوتي ، فهي في مجملها تصف ما يلاقيه الشاعر من عذاب فنجد : ((لاعجه ، السقم خارجه)) ، ثم شفع ذلك

بوصف حسيٍّ خارجي لدمالج حبيبته ((سوار العضد)) ليكمل الصورة لدى المتلقي بخصوص الشخص الذي أثار في نفسه هذه العواطف .

ومن القافية المؤسسة قوله :[1]

إليكَ يُخاض البحرُ فعْمًا كأنه بأمواجه جيشٌ إلى البرِّ زاحفُ
ويَبعثُ خلف النجحِ كلَّ مُنيفة تُريك يداها كيف تُطوى التَّنَائفُ[2]
من الموجِفات[3] اللاءِ يقذفن بالحصى ويُرمى بهِنَّ المَهْمَهُ[4] المُتقاذف
يطير اللُّغامُ الجَعْدُ عنها كأنه من القطن أو ثلجِ الشتاء نِدائف[5]

القافية في البيت الأول هي كلمة ((زَاحِفُو /0//0)) وقد اختار الشاعر التأسيس الذي يجعل القافية تتساوق مع آخر تفعيلة من الطويل ، فتتحد أَلِف التأسيس مع ألِف ((مفاعلن)) ليخلق نغما موسيقيا مزدوجا وظفه في مدح المعز ، فصور للقارئ علو قدر هذا الملك وأهليته بأن يُخاض البحر لأجله ، وبأنه يبعث بالنوق السريعة خلف كل نجاح ، وهي صفات نجح الشاعر في إثباتها بصور جميلة ، وأسلوب قوي .

---

[1] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص103

[2] – التنائف : جمع تنوفة وهي الفلاة لا ماء فيها ولا أنيس

[3] – الموجفات : المسرعات

[4] – المهمه : البلد المقفر

[5] – ندائف : ما يسقط من القكن وغيره عند الندف

والقافية من المتدارك التي تحمل متحركين بين ساكنَيها ، وهذا ما يعطيها مساحة أكبر لإظهار موسيقاها خاصة بوجود ألِف التأسيس الذي يشكّل نقطة رئيسية في هذه الموسيقى ، وقد وضع صفاء خلوصي هذا النوع من القوافي في درجة متقدمة من سلم الجمال الموسيقي .

وبالنظر إلى التكوين الصوتي للقافية يمكن القول إن الشاعر قد اختار حروفا بعيدة المخارج عن حرف الروي ، فتجنّب الحروف الشفوية التي قد تُنتج ثقلا عندما يحاذيها حرف الفاء ، وقد ساعدت ألِف التأسيس في تنظيم شكل المقاطع في القافية ، فتكونت كل القوافي من مقطعين طويلين يتوسطهما مقطع قصير ((زَا + حـِ + فو)) لهذا فإن للتأسيس أثرا واضحا في صنع إيقاع القافية ، وذلك بفرض قالبه الموسيقي الخاص عليها ، والذي يختلف عن المردوفة ، أو الخالية من الردف والتأسيس كما في الأبيات التالية [1]:

كتبتُ ولو أنني أستطيعُ   لإجلالِ قدركَ دون البَشَرْ
قددتُ اليراعةَ مِن أَنْمُلي   وكان المِدادُ سَوَادَ البَصَرْ

فالقافية هنا هي ((نَالبشرْ /0//0)) وهي مقيدة من المتدارك ، وقد اختار الشاعر حرف الراء رويا لها ، وهو صوت مكرر يتناسب كثيرا ومشاعرَ الحب الموجودة في البيتين ، وأدى هذا التناسب إلى خلق سهولة لدى المتلقي في الإحساس بإيقاع القافية ، وساعده على ذلك تكرر حرف الباء في كلماتها ((البشر ، البصر)) .

وبالإضافة إلى التشابه المقطعي لقافيتي البيتين ، فإننا نلاحظ تناسبا لفظيا بين كلمات القافية وما يسبقها ، ففي البيت الأول أختار الشاعر كلمة ((البشر)) لتبيين قيمة حبيبه مقارنة ببقية الناس ، وفي البيت الثاني استعمل ((سواد البصر)) ليعرف المتلقي منزلة هذا الحبيب في نفس الشاعر ، وهي مناسِبة إلى حدّ

[1]– ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 74

كبير في السياق المُقترح في البيت ، وفي الوقت نفسه هي كلمات تتميز بدرجة كبيرة من الوضوح السمعي ، فلا نلاحظ عليها أي تقارب في مخارج الأصوات ، والقافية بذلك تُحقق كمًّا كافيا من الموسيقى ، رغم مرتبتها المتأخرة في تصنيف خلوصي .

ومن القوافي المردوفة قوله[1]:

أقول كالمأسور في ليلةٍ ألقت على الآفاق كَلْكَالَهَا[2]

يا ليلة الهجر التي لي،تهَا قطَّعَ سيفُ الهجْرِ أوصالها

ما أَحْسَنَتْ جُملاً ولا أجملَتْ هذا وليس الحسن إلا لها

القافية ((كالها /0//0)) ورويها اللام ، وهو من الحروف الشائعة الاستعمال كروي ، لِما يحتوي من جرس موسيقي مميز ، والقافية من المتدارك التي تحمل متحركين بين ساكنَيها ، أضاف لها الشاعر الوصل والخروج ، ووجود هذه العناصر بمعية حرف الردف يعطي القافية الزخم الموسيقي اللازم للارتقاء بإيقاعها ، وقد وظفها الشعر في نهاية السلسلة الموسيقية لأبياته من أجل إظهار مشاعر الضيق والتململ التي اجتاحته أثناء ليلته الطويلة بعد هجر حبيبته له ، وقد نجح في نقل ذلك إلى المتلقي الذي يقرأ الأبيات مترقبا الوصول إلى القافية وما تحمله من ترنم يصنعه حرفا الردف والخروج .

والمَلاحَظ في البيتين الأول والثاني أن كلمات القافية تشترك في البنية النحوية نفسها ، فوقعت كلٌّ من ((كلكالها ، أوصالها)) مفعولا به ، وهذا مما يزيد في تلاحم القافية وما يسبقها من وحدات ، وبخاصة حينما ننظر إلى التجانس الصوتي العمودي بين كلمات القافية ، الذي يُخلّفه استعمال حرف ردف موحد ، فلا نرى اختلافا بين القوافي إلاّ في حرف واحد ((الكاف ، والصاد ، واللام)) .

1– م ن ، ص122

2 – الكلكل : الصدر

ومن جهة أخرى نقول إن شاعرنا لم يَسلم – كمعظم الشعراء – من الوقوع في بعض عيوب القافية ، ورغم بساطتها وقلّتها و ندرة وقوعها في غرضي المدح والغزل ،إلاّ أن من الأمانة ذكرها ، أو الإشارة إليها ، ومن أهمها :

* سناد الإشباع : تغيير حركة الدخيل ، في قوله[1] :

فهاك من محكمات القول معلمة بالشعر فيك وشر الشعر ساذَجه
فإن حولك قوما زاد شعرهم في البرد حتى أصاب الناس فالِجه

* التضمين : إفتقار القافية إلى البيت الذي بعدها في إفادة معناها ، في قوله[2] :

كأنما الصبح الذي تفرّا
ضم إلى الشرق النجوم الزُهرا

* الإيطاء : إعادة كلمة الروي لفظا ومعنى ، في قوله[3] :

فكيف تراني لو أُعِنْتُ على الغِنى بجدّ وإني للغنى لَمُشارفُ
وقد قرّب الله المسافة بينـنا وأنجَزَنِي الوعدَ الزمانُ المُشَارِفُ

* سناد التوجيه : تغيير حركة ما قبل الروي الساكن ، في قوله[4] :

جاءتك مثقلة الترا ئب بالحلي وبالحُلَلْ
صفر الجفون كأنّما باتت بتبرٍ تكتحِلْ

وفي العموم يمكن الإقرار أن ابن رشيق أولى اهتماما كبيرا بالقوافي باعتبارها ترنيمة إيقاعية تضيف إلى الرصيد الوزني طاقة متجددة ، وقد تمكّن من توظيفها – بأنواعها – لخدمة أغراض شعره ، مع تخيّرٍ حسن لحروف الروي ، وقد ساهم كل ذلك في إثراء العناصر الموسيقية وتشكيل إيقاعها .

---

[1] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، 54
[2] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان، ص75
[3] – م ن ، ص104
[4] – م ن ، ص118

الفصل الأول ــــ إيقاع الوزن والقافية

الفصل الثاني

إيقاع الموازنات الصوتية

الفصل الثاني ـ إيقاع الموازنات الصوتية

تمهيد :

اختبرنا في الفصل السابق التأثير الذي تمارسه العناصر الموسيقية للوزن والقافية ، وتوليدها رفقة المعنى إيقاعا يتّسم بالتآلف و الانسجام من أجل جعل العمل الشعري أكثر موسيقية ، وبالتالي أكثر قربا وتفاعلا مع المتلقي .

إلاّ أن هذه العناصر ليست الوحيدة التي تعمل على هذا المسعى ، فثمة مؤثرات إيقاعية أخرى تفرضها جوانب فنية أخرى ، قد لا تتصل اتصالا مباشرا بالوزن والقافية ولكنها قد تتقاطع معهما ، ومنها جانب البلاغة . وسنحاول في هذا الفصل أن نسلط الضوء على دور الموازنات الصوتية التي هي جزء من البديع ، في تشكيل بنية الإيقاع في الخطاب الشعري من خلال الديوان محل الدراسة .

وللوصول إلى الموازنات الصوتية علينا أن ننطلق من البلاغة ، وهي من" العلوم التي تتحرى الصحة والحُسن في كلام العرب شعره ونثره من حيث المعاني والألفاظ في علاقاتها ومواقعها من الكلام ."[1] يقول الجاحظ : " لا يكون الكلام يستحق إسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ، ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك ".[2]

و يمكن القول إن البلاغة هي علم يهتم بذلك الرابط الذي يترجم المعاني إلى ألفاظ تدل عليها ، ويكمن الجانب الفني فيها في طريقة انتخاب ألفاظ بعينها للتعبير عن المعاني المراد استحضارها . والمعروف أن البلاغة من العلوم التي عرفت دراسة واهتماما منذ القديم ، باعتبار الدور الذي تلعبه أقسامها ((المعاني والبيان والبديع)) في تزيين وزخرفة الخطاب الشعري والنثري على السواء .

---

[1] – محمود أحمد حسن المراغي ، علم البديع ، دار العلوم العربية ، بيروت ، ط1 ، 1991 ، ص5

[2] –أبوعثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 2003 ، ص115

إلاّ أن ما يهمّنا أكثر في هذا الجزء من البحث هو الموازنات الصوتية الناتجة عن بعض أصناف البديع ، وما تتركه من بصمات واضحة في تشكيل بنية الإيقاع الشعري . والموازنة مصطلح بلاغي قديم ، ذو اتصال وثيق بالبناء الصوتي للكلام ، ورغم اختلاف القدماء في تحديده ، إلا أن الموازنات الصوتية كمصطلح حديث هو : "الموازنة بين طرفين يتناظران كليا أو جزئيا في عناصر تكوينهما الصوتي ."[1] وتضم " توازن الصوائت وتجانس الصوامت ، وما تركّب منهما ."[2]

ولا يختلف اثنان في الكمّ الموسيقي الذي يحمله تجانس الحروف وتوازنها في ظواهر كالسجع والجناس والتكرار وغيرها ، ولا يقتصر الأمر على الجرس الصوتي ، بل يجب أن يتحقق تفاعل دلالي بين هذه الألفاظ الموسيقية لكي تكتمل الصورة الإبداعية ، التي قال عنها عبد القاهر الجرجاني إنها "أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده. "[3] وقد أشار ابن رشيق إلى هذه الظواهر وسمّاها : الحُلي ، فقال :" وهذه الأشياء في الشعر إنما هي نبذ تُستحسن ، ونكت تُستظرف مع القلّة وفي الندرة ، فأما إذا كثرت فهي دالة على الكلفة ... ولا ينبغي للشعر أن يكون أيضا خاليا مغسولا من هذه الحلي فارغا ."[4]

ومنه نفهم أن الموازنات الصوتية هي تزيينٌ للألفاظ من حيث الجرس الموسيقي بالإضافة إلى تزيين المعنى من حيث زيادة حسن أداء الكلام لمعناه بفضل هذا الجرس الموسيقي .

---

[1]– محمد العمري ، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية ، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر ، دار إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ب ط ، 2001 ، ص21

[2] – م ن ، ص137

[3] – عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ، ط1 ، 2006 ، ص17

[4] –ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، 465 466

الفصل الثاني ـ إيقاع الموازنات الصوتية

وقد كان القدماء لا يقيمون وزنا للظواهر البديعية باعتبارها عنصرا إيقاعيا في الشعر ، وكان " اعتقادهم الراسخ أنها مجرد زينة طارئة وزخرف بهدف التحسين والتنميق. "[1] ولكن توظيفها بدون إفراط وتكلف هو مؤشرٌ لكفاءة الشاعر ، وتمكّنِه من اللغة . فالموازنات الصوتية من العناصر التي توفر الانسجام الإيقاعي الذي يُولِّد المتعة والإطراب للمتلقي ، ومن هذا المنطلق نحاول أن نكشف عن تجسّد الإيقاع في بعض الظواهر الصوتية البديعية بشكل نظري ، ثم نقوم بتطبيقها على ديوان ابن رشيق القيرواني .

أ –الجناس :

الجناس لغة مأخوذ من الجنس " وهو كل ضرب من الشيء أو الناس أو الطيور ، والجمع أجناس وجُنوس ، و الجنس أعمّ من النوع ، ومنه المجانسة والتجنيس."[2] أما في الإصطلاح فالجناس " وسمّي كذلك التجنيس و التجانس و المجانسة ، ومعناه أن يحدث تجانس أي تشابه بين كلمتين في النطق ويكون معناه مختلفا "[3] أو هو " إيراد الكلِم متحدة أو مشابهة من حيث اللفظ مختلفة من جهة المعنى موفرا مساحة من التماثل الإيقاعي للنص "[4] ، وذكر ابن رشيق في باب التجنيس " المجانسة أن تشبه اللفظةُ اللفظةَ في تأليف حروفها "[5].

وينقسم الجناس إلى قسمين : جناس تام وجناس غير تام ((ناقص)) ، والتام هو أن تتفق فيه الكلمتان في نوع الحروف ، وترتيبها وعددها وحركاتها ، ولا تختلفان إلا في المعنى ، أما الجناس غير التام فهو أن تختلف الكلمتان في أنواع

---

[1] – إبتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مراجعة وتدقيق : أحمد فرهود ، دار القلم ، حلب ، ط1 ، 1997 ، ص189

[2] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة جنس

[3] – محمود أحمد حسن المراغي ، علم البديع ، ص 109

[4] – ابن معطي يحي ، البديع في علم البديع ، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الإسكندرية، دط ،2003 ص 100

[5] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص548

الحروف ، أو أعدادها ، أو حركاتها ، أو ترتيبها[1]. ولا يخفى على أحد ذلك النغم الموسيقي الذي تولده الكلمات المتجانسة في البناء والمختلفة في المعاني ، أين تشترك الدلالة المختلفة للفظين مع بنيتهما المتطابقة أو المتقاربة في خلق وحدة موسيقية متكاملة تشهد على قدرة اللغة الفنية في توصيل الأفكار بصورة تحمل قدرا كبيرا من الكمال . وهذا ما أراده ابن رشيق حين قال " فما كان من التجنيس هكذا فهو الجيد المستحسن ، وما ظهرت فيه الكلفة فلا فائدة فيه "[2] والتجنيس الجيّد في نظر ابن رشيق هو الذي يأتي عن غير قصد وبدون تكلف، فاعتبر الجناس المتكلف والمبالغ فيه " من أبواب الفراغ وقلة الفائدة " [3] .

ولأن الإيقاع الشعري لم يكن قد ظهر بعد كمصطلح في عهد ابن رشيق ، فلا نراه يُفرد كلاما يتعلق بالجرس الصوتي للجناس وغيره من المحسنات اللفظية ، بل اكتفى بالتعليق والحكم عليها بالحسن أو القبح رابطا ذلك بالبساطة أو الإصطناع ، ومن المؤكد أن هذا من الثوابت النقدية التي لم تتغير كثيرا منذ ذلك الحين .

والمتصفح للديوان يرى انتشار الجناس بنوعيه في قصائده ومقطوعاته، حيث تبلغ نسبة الأبيات التي ورد فيها أزيد من 11.52 % ، وقد اخترنا الأمثلة التالية كنماذج نُظهر من خلالها الأثر الإيقاعي للجناس ودوره في إثراء الجانب الموسيقي للشعر .

الأمثلة :

---

[1] – بكري شيخ أمين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، علم البديع ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط7 ، 2003 ، ص 134

[2] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص 545

[3] – م ن ، ص ن

الرقم	الشاهد	نوعه	الصفحة
1	عَنْ مِثْلِ فَضْلِكَ تَنْطِقُ الشُعَرَاءُ وَبِمِثْلِ فَخْرِكَ تَفْخَرُ الْأُمَرَاءُ	ناقص	27
2	مُعْتَدِلُ القَامَةِ والقَدِّ مُوَرَّدُ ٱلْوَجْنَةِ وَٱلْخَدِّ	ناقص	68
3	أَسْلمَنِي حُبُّ ستلَيْمانِكُم إلى هَوَى أَيْسَرُهُ القَتْلُ	ناقص	125
4	رَضِيْتُ بِحُبِّهِ في كُلِّ حَالِ وَلَمْ أَعْطِفْ على قِيْلٍ وَقَالِ	ناقص	130
5	وَقَدْ كانَ قَدّمَ إِحْسَانَهُ وَ لكِنَّهُ قَدّ مَا قَدَّما	تام	136
6	فَتَسْلِيمُ أَمْري بِهِ لِلْقَضا ذَخَرْتُ بِهِ أَجْرَ ما أَجْرَما	تام	137
7	غَزَالٌ لا أَزَالُ بِهِ أَهِيْمُ أُكَاتِمُهُ ٱلْوَرَى وَأَنا كَتُوْمُ	ناقص	138
8	يا رُبَّ أَحْوَرَ أَحْوى في مَراشِفِهِ لَوْ جادَ لي بارْتِشَافِ بُرْءُ أَسْقَامِي خَطَّ	ناقص	144
9	العِذارُ لَهُ لامًا بِصَفْحَتِهِ مِنْ أَجْلِها يَسْتَغِيْثُ النَّاسُ باللاَّمِ	تام	145
10	غَزَا القُلُوبَ غَزالٌ حَجّت إِلَيْهِ العُيُونُ	ناقص	153

شكّل الجناس في هذه الأمثلة تموّجا موسيقيا مميزا ، خلقه التماثل الصوتي للألفاظ مع اختلافها في المعنى : ((الشعراء ، الأمراء)) و ((القدّ ، الخدّ)) حيث تكررت معظم الحروف في طرفي كل مثال ، وقد سمح هذا التكرار بتكثيف جرس الأصوات ، وإبراز التفاعل بين الكلمات ، هذا التفاعل الذي لا يتم بمعزل عن المعنى الذي يريده الشاعر ، وعن حالته النفسية في لحظة ميلاد القصيدة .

ويبلغ هذا التفاعل ذروته في الجناس التام الذي ورد في المثالين الخامس والسادس ، و الذي سمّاه العلماء بالجناس المتشابه ، وهو الذي " تكون فيه الكلمة مفردة ، والثانية مركبة من كلمتين ... لكن صورة كتابتهما واحدة ، وجرسهما في الإذن واحد "[1] وهو ما سمّاه ابن رشيق بالمنفصل [1] . فقد تكررت كلمة ((قدّما

[1] – بكري الشيخ أمين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، ص136

)) ثلاث مرات رسما ، ووقع الجناس بين الثانية والتي تتكون من كلمتين : ((قدّ)) أي شقّ و ((ما)) اسم الموصول ، والثالثة ((قدّما)) بمعناها المعروف كفعل ماض . وكذلك الحال بالنسبة للمثال السادس حين جانس بين ((أجر – ما)) و ((أجرما)) ، فالأولى بمعنى الثواب ، والثانية بمعنى التجنّي .

والحقيقة أن القارئ يشعر ببعض الطرب إزاء أبيات كهذه ، عندما ينظر إلى تباين المعاني وتشابه المباني . ورغم ما يبدو عليها من تصنّع ، إلاّ أن هذا لا يُنقص من ملَكة الشاعر ومقدرته على نسج الكلام بهذه الطريقة ، حيث يتضاعف الثراء الموسيقي إلى درجة قلّما نجدها بهذا التركيز في الشعر.

ولن نترك البيتين قبل أن نشير إلى ما في أولهما مما اصطُلح عليه العلماء بردّ الأعجاز على الصدور ، وهو " أن يتكرر لفظ بعينه رسما ومعنى في مستهل البيت ونهايته "[2] ، وهو من العناصر الهامة التي تدخل في تشكيل بنية الإيقاع الشعري ، ونجده في قوله : ((رمى حر قلبي – ما قد رمى)) ، فنهاية البيت تعيدنا إلى بدايته في وصلة قوامها الفعل ((رمى)) ، وهو ما تكرر في المقطوعة ثلاث مرات .

ولا شك أن ابن رشيق من الذين أحسّوا أن الجناس من أكثر الألوان البديعية موسيقيةً ، وتتبع هذه الموسيقى من ترديد الأصوات المتماثلة ، مما يقوّي من رنين اللفظ والجرس الموسيقي ، ففي المثال التاسع جانس بين ((لاماً)) في صدر البيت و ((اللام)) في عجزه ، والقصد من اللام الأولى هو حرف اللام، أما الثانية فيقصد بها الشديد على كل شيء ، وفي البيت صورة دلالية ظريفة زادها حسنًا النغمُ الإيقاعي الذي خلّفه التماثل الصوتي بين طرفي الجناس .

---

[1] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص543

[2] – صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، ص168

ولعل المثالين الأخيرين مناسبان للحديث عن زاوية أخرى تهمّنا ، وهي " إحساس التوهّم الذي يثيره الجناس قبل أن نصل إلى الحرف الأخير من الكلمة، ويزول هذا الإحساس بمجرد الوصول إلى النهاية ، لينشط الخيال معها إلى تصور جديد."[1] باعتبار أن هذا الإحساس يدخل في صلب الإدراك الإيقاعي ، ففي أول المثالين لا يستقيم تصور القارئ إلا بالوصول إلى آخر حرف من ((أحوى)) التي وقعت مباشرة بعد ((أحور)) . ومن المثير للمتعة ألاّ نفهم جملة فيها تلاعب بالأصوات إلاّ بالوصول إلى آخر حرف فيها ، وفي المثال الأخير تتكرر هذه الصورة عندما يقول : ((غزا القلوب غزال)) ، فلا يزول الإلتباس إلاّ بالوصول إلى حرف اللام من ((غزال)) . وبالإضافة إلى ما تولّده هذه التجانسات من نشاط عقلي ، فهي تحمل أيضا ميزة إيقاعية خاصة تضفي جمالا واضحا على الأبيات ، مما يجعلنا نقول إن الشاعر لم يقصد بهذه الجناسات مجرد الزخرفة اللفظية بقدر ما خلق إيقاعا جميلا وموسيقى لطيفة ، تظافر في صنعها وقْع الألفاظ صوتيا ودلاليا .

ويمكن أن نقول إن ابن رشيق قد وُفق في استعمال هذا اللون من الموازنات الصوتية في تجسيد صورة الإيقاع في الشعر ، مع العلم أن الشاعر لم يوظف الجناس في ديوانه بشكل مكثّف فجاءت معظم الجناسات بشكل تلقائي .اللهم في بعض المقطوعات القليلة، وهذا امتداد – بشكل عام – لموقفه حيال الجناس في كتابه العمدة .

ب – التكرار :

الكِرار في اللغة من " كرر ، إنهزم عنه ثم كرّ عليه كرورا ، وكرّ عليه كرّا بعدما فرّ، وهو مكرّ مفر ، وكرار وفرار ، وكررت عليه الحديث كرّا ، وكرر على

[1] –إبتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، ص305

سمعه كذا ، وتكرر عليه "[1] . والتكرار اصطلاحا " هو أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه "[2] . قال ابن رشيق : "وللتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها ، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني ، وهو دون المعاني في الألفاظ أقل ، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه."[3]

وقد وضع ابن رشيق شروطا لاستخدام التكرار فقال : "لا يجب للشاعر أن يكرر اسما إلا على جهة التشوق والاستعذاب ، إذا كان في تغزل أو نسيب ، أوعلى سبيل التنويه به ... إن كان في مدح ."[4] ومن القولين السابقين يمكن أن نستخلص مغزى الجدوى من وجود التكرار في تصوّر ابن رشيق ، والتي يبدو فيها الإدراك الإيقاعي الذي يخلقه تكرار الأصوات من خلال الألفاظ وما في ذلك من موسيقى ، يبدو غير واضح ، والأكيد أن سبب ذلك هو أن مفهوم الإيقاع لم يكن قد تكوّن بعد في عهد ابن رشيق ، وأن موسيقى الشعر بمفهومها الحديث لم تكن قد انفصلت بعد عن علوم أخرى كالعروض والبلاغة وعلم الأصوات وغيرها آنذاك .

يعتبر التكرار عنصرا أساسيا من عناصر الإيقاع الشعري ، وهو من الموازنات الصوتية التي تساهم في تقوية البنية الموسيقية ، ولهذا قيل : " وهل الإيقاع إلاّ تكرارا؟ "[5]

وبالإضافة إلى دوره في الإثراء الإيقاعي ، يملك التكرار قدرة كبيرة على التوكيد وتقرير المعنى في النفس ، ويتم ذلك باتحاده مع الحالة النفسية ، وتجربته

---

[1] –ابن منظور ، لسان العرب ، مادة كرر

[2] – محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، د ط ، 2001 ، ص182 ، نقلا عن معجم النقد العربي القديم .

[3] –ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج2 ، ص697

[4] – م ن ، ص ن

[5] – منير سلطان ، الإيقاع الشعري في شعر شوقي الغنائي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ،دط، 2004 ، ص218.

الفنية التي "تفرض وجودا معينا ومحددا للتكرار وتسهم في توجيهه وتأثيره "[1] إذ يشكّل متنفسا للشاعر وللشعور الذي ينتابه سواء بالسلب ((حزن ، قلق ، خوف ..)) أو بالإيجاب ((فرح ، إعجاب ، فخر..))

و قد بلغت نسبة أبياته في الديوان 19.07 % ، وفيما يلي بعض الأمثلة التي انتخبناها من الديوان كنماذج نرى من خلالها حجم الأثر الإيقاعي للتكرار ، وللموسيقى التي يولدها في اتصاله المباشر المعنى .

الرقم	البيت	الصفحة
1	وَأَرَى الثَّرَى والمَاءَ حَوْلَكَ حُمِّلاَ مَا لَا يَقُومُ لَهُ الثّرَى وَالمَاءُ	27
2	وسوابقٌ مثل البروق لَواحقٌ بل عندها أَنَّ البُروقَ بِطاءُ	30
3	إذا لذّةٌ لمْ يَبقَ إلاّ ادّكارُها فحسبي من اللذات ذِكري لها حسْبِي	43
4	ومِنَ الكُثبانِ شطْرٌ لكِ والأغصانِ شطرُ	78
5	و بماذا أصفُ الخصرَ ومَا إنْ لكِ خِصْرُ	78
6	وبتُّ أداري الشوقَ والشوقُ مقبلٌ عليّ وأدعو الصبرَ والصبرُ معرضُ	90
7	بعمامةٍ مِنْ خدّه أو خَدُّهُ مِنْها اسْتَرَقْ	108
8	وإذا بدا وإذا انثنى وإذا رنا وإذا نطقْ	108
9	لو أثمرتْ من دم الأعداء سمرُ قنا لأورقتْ عنده سمْرُ القنا الذُبّل	127
10	فقلتُ بُلينا بالرقيب فقال ما بُلينا ولكنّ الرقيب بُلي بنا وحللتَ من علياء صبرة موضعا أكرمْ به من موضع ومكان	151

لقد استخدم ابن رشيق التكرار في البيت الأول كعامل مساعد على إيضاح الفكرة ، فضلا عن دوره الموسيقي ، حين كرر لفظتي ((الثرى والماء)) للدلالة

[1] – محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، ص 192

عن عظم الهدايا التي جاءت المعزَّ بن باديس عن طريق البر والبحر حتى لم يطق التراب والماء تحّمل هذه الهدايا ، وهو يرمي من وراء ذلك إلى عِظم هذا الأمير بالنظر إلى العطايا التي وصلته ،و هو نوع من التكرار يُراد به تقوية المعاني التفصيلية التي تصيب بيتا أو فكرة ضمن القصيدة [1]. والأثر الإيقاعي الناتج عن هذه الصورة واضح بتكرار الكلمات وما فيها من حروف وفق نفس النسق و الترتيب ، مما خلّف جرسا موسيقيا عذبا زاده الطباق الحاصل فيه جمالا .

وفي المثال الثاني وهو من نفس قصيدة الأول ، كرر الشاعر لفظة ((البروق)) أثناء وصفه للخيل التي جُلبت ضمن الهدايا ، وهو تشبيه أدخل القارئ في صورة حية تعبر بوضوح عن سرعة هذه الخيول في اقترانها بسرعة البرق ، بل أن البرق أبطأ منها ، وجاء التكرار هنا كدعامة أساسية لهذه الصورة ، وكمتمم رئيسي للإيقاع ، لأن تكرار الكلمة بأنغامها يُرجع القارئ إلى جوّ الوميض الذي ساد الشطر الأول للبيت ، فلا يملك المتلقي إلاّ أن يفتتن حيال هذه الموسيقى التي يصبّ معناها في سياق عام واحد هو تمجيد الممدوح والإشادة به .

وفي البيت الذي يليه استعمل الشاعر تكرارا من نوع آخر هو التكرار الصوري ويتمثل في إعادة الكلمة بغرض إشاعة جوّ معين على القصيدة [2]، ويساعد على تحديد منحاها ، حين كرر كلمة ((حسبي)) في بداية عجز البيت ونهايته ، وكرر من قبلها كلمة ((لذّة)) ، وإن كانتا مختلفتين في الصيغة بين المفرد والجمع ، من أجل صبغ المعاني بلون محدد يُستخلص منه حالة الشاعر النفسية في تمسكها باللذّات والتمتع بها ، وإن كان ذلك على سبيل التذكّر . و الأكيد أن لتكرار هذه الكلمات أثرا موسيقيا بالغا خاصة لماّ وردتا بالتناوب ((لذّة

---

[1] – عبد الله الطيب ، المرشد ، ص82

[2] – عبد الله الطيب ، المرشد ، 82

، فحسبي ، اللذّات ، حسبي)) مما أدى إلى تقاسيم إيقاعية أقرب ما تكون إلى الانتظام ، وهذا ما يُحسب للشاعر .

أمّا في المثالين الرابع والخامس فينتقل بنا الشاعر إلى غزل من النوع الذي توصف فيه المرأة خارجيا ، حيث نجد التكرار في مواضع محددة من البيت ، وهي آخر صدره وعجزه . وتموقعُ التكرار في نهايات الأشطر يزيد بلا شك في تقوية النغم بجعله على شاكلة القافية ، زيادة على ما يقدمه من خدمة للمعنى بتأكيده وإقراره . ورغم ما في القصيدة من تكلّف إلاّ أن سبب قبولنا لذلك هو أن الشاعر ابتعد فيها عن الجدية و الرزانة ، ولعل آية ذلك هو استعماله لأحد الأوزان القصار التي غالبا ما تَحمل الشعر المُغنّى في مجالس اللهو . وهذا ما ينطبق إلى حد كبير على المثالين الثامن والتاسع بالتركيز على ((خدّه)) في أولهما ، و ((إذا)) في ثانيهما ليعطي في هذا البيت أربع وضعيات لمحبوبه . وتكرار ((إذا)) جاء بغرض التشوق والإعجاب ، زادها موسيقية موقعها في بداية كل تفعيلة ((متفاعلن)) من وزن مجزوء الكامل .

وعلى خلاف الأبيات القصار السابقة ، ظهر ابن رشيق في المثال السادس بمظهر الجادّ المتأمل الذي يصف تعامله مع الشوق والصبر ، مكررا هاتين اللفظتين دون وضع فاصل بين الكلمتين المُعادتين إلاّ واو العطف ، ويمكن أن نطمئن إلى القول إنه كلما اقتربت الكلمات المكررة من بعضها زاد تأثيرها الموسيقي والمعنوي ، فيمكن أن نستخرج الكلمات المكررة من البيت ونفهم منها معناه بسهولة ، كما يمكن أن نلاحظ النغم الحزين الذي ينساب بفعل الترجيع الناتج عن تكرار الكلمات وأصواتها ، وقد تخلله إيقاع دلالي بفعل الطباق الذي جاء في نهاية الشطرين وهذا ما جعل البيت على قدر كبير من الجمال .

وفي المثال التاسع وظّف ابن رشيق التكرار بنوعيه اللفظي والمعنوي ضمن إطار المدح . اللفظي حين كرر ((سمر قنا)) ، والمعنوي في قوله ((أثمرت ، أورقت)) لتحسين صورة الممدوح والتنويه به ، فتكرار ((سمر قنا)) أي الرمح ، يُشيع جو الصراع والحرب ، بل الإنتصار في الحرب لأن هذه الرماح كثيرة الدماء لِما قتلتْ من الأعداء . والمعروف أن مثل هذه الصورة لَمن أهم الأوتار التي يعزف عليها الشعراء أثناء مدحهم للملوك . وقد سمّى الشاعر الرمح بغير اسمها المعروف ليمنحها أكبر قدر من الإيحاء والدلالة التي تساعد المتلقي على الدخول أكثر في صورة الحزم والبطش ، كما أن هذا الإسم ((سمر قنا)) أكثر موسيقية من ((الرماح)) ، وبتكراره زاد الشاعر من الغنى الإيقاعي للبيت .

وقد أورد الشاعر تكرار معنويا في ((أثمرت ، أورقت)) ، وهي ذات معنىً واحد هو نمو النبات وتطوره ، مما بثّ تنغيما تلاءم مع أحاسيس الشاعر وأفكاره . وقريب من هذا السياق كان البيت الحادي عشر ، الذي انضوى

تحت لواء المدح ، فكرر ابن رشيق فيه حرف الجر((من)) الذي جاء في موقع مفصلي من كل شطر فأضفى إيقاعا منظّما كما كرر كلمة موضع ويقصد به مدينة صبرة بغرض إشاعة الحنين والتشوق وبهذا نشر الشاعر جوا موسيقيا ارتبط في معناه بدلالة المكان .

وبالعودة إلى الغزل يمكن أن نسلط الضوء على جانب آخر من بنية التكرار حيث يقتصد الشاعر في الكلمات عن طريق إعادة كلمة واحدة أو أكثر منها[1] فيزيد من تركيز المعنى ويقوّي الجرس الصوتي . ونرى ذلك بوضوح في المثال العاشر ، فكل البيت تكرارٌ لكلمات ثلاث : ((قلت ، بلينا ، الرقيب)) مع اختلاف طفيف في الصياغة ، وقد حرص الشاعر على إيرادها بنفس الترتيب طوال البيت ليجعل منه كيانا إيقاعيا متكاملا ، واضح المعنى ، غنيّ النغمات .

[1] – عبد الله الطيب ، المرشد ، ج2 ، ص82

ويمكن أن نخلص إلى أن ابن رشيق قد نوّع في استخدام التكرار وفق ما يتماشى مع أفكاره وحالته النفسية ، وقد كان له الأثر الإيقاعي المرجو في أغلب الأحيان ، كما يمكن أن نلحظ نوعا من التوافق بين أفكاره الخاصة بالتكرار في كتابه العمدة ، وبين تطبيقها في الديوان .

ج – التوازي :

التوازي هو "عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات ، أو العبارات القائمة على الإزدواج الفني ، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتقابلة أو المتوازية ، سواء في الشعر أو النثر "[1]. وبعبارة أخرى التوازي هو " التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو مجموعة من أبياتٍ شعرية ."[2]

ومن التعريفين السابقين يمكن أن نقول إن التوازي هو تكرار البنى النحوية والتركيبية في الشعر أو النثر ، وهذا ما يحدث نوعا من التناغم الإيقاعي يرتكز على التساوي بين هذه البنى والتي بدورها تخدم جمالية النص الأدبي[3] ، كما أنه يقوم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو الجملة أو القصيدة توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم في الصياغة الفنية بصفة عامة ، وأحسنه ما جاء طبيعيا بغير تكلف ، لأنه عندئذ يساعد على ثراء الصورة الفنية واطّراد نموها وحيويتها ، كما يساعد على إثراء التجربة الفنية للشاعر فلا يصرفه

---

[1] – عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي ، مطبعة الإشعاع الفنية ، الإسكندرية ، ط1 ، 1999 ، ص7

[2] – محمد مفتاح ، التشابه والاختلاف ، نحو منهاجية شمولية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1996 ، ص97

[3] – فرطاس نعيمة ، الشعرية عند ابن رشيق ، مذكرة ماجستير ، إشراف فورار بن امحمد بن لخضر ، جامعة بسكرة ، 2008 2009 ، ص232

الفصل الثاني ـ إيقاع الموازنات الصوتية

عن هدفه الأساسي الذي أُنشئت القصيدة من أجله ، بل يكون عاملا مساعدا يجمع الجزئيات ويوحدها .[1]

ولم يستعمل ابن رشيق هذا النوع من المحسنات بشكل مكثف في شعره، فقد بلغت نسبته 4.83 % ، وفيما يلي بعض الأمثلة المستقاة من الديوان والتي ساعدت على إثراء بنية الإيقاع في شعره .

الرقم	البيت		الصفحة
1	فلأمنعنَّ جُفُونَهُ طِيبَ الكَرَى	ولأمزجنّ دموعَهُ بِشَرابِهِ	46
2	وحَياةِ حاجتهِ إليَّ وفَقْدِهِ	لأواصلنّ عذابَهُ بعذَابِهِ	57
2	وحرقةٍ برَّدَها	عن قلبِ صَبٍّ مُنْضَجِ	57
2	ورحمةٍ أوقعها	في قلب قاسٍ حَرِجِ	57
2	وحاجةٍ يسَّرها	عند غزالٍ غَنِجِ	57
3	معتدلُ القامةِ والقدّ	مُوَرَّدُ الوجنة والخدّ	68
4	بدرٌ ولكنهُ قريبٌ	ظبيٌ ولكنه أنيسُ	87
5	بفرعٍ ووجهٍ وقدٍّ وردفٍ	كلَيلٍ وبدرٍ وغصنٍ و حِقْفِ	107
6	إن زارني يوما على خَلْوَةٍ	أو زرتُه في موضعٍ خالِ	131
6	كنتُ له رَفْعًا على الإبتدا	وكان لي نَصْبًا على الحالِ	131
7	رمى حرّ قلبي بأجفانه	رشا ما دَرَى قَدْرَ مَا قَدْ رَمَا	136
	وقد كان قدّمَ إحسانَه	ولكنهُ قَدَّ مَا قَدَّمَا	
	وهدّمَ بُنْيانَ صبري به	فما أحدٌ هَدَّ ما هَدَّمَا	
	لئنْ كان حرّم من أُنْسِهِ	حلالا فَيَا حَرَّ ما حَرَّمَا	
	وإنْ كان أضرمَ نار الجَوى	فلا أشتكي ضرَّ ما أَضْرَمَا	
	فتسليمُ أمري به للقضا	ذخرتُ به أجْرَ مَا أَجْرَمَا	

[1] – عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي ، ص24

في المثال الأول نجد في البيتين توازيا أفقيا وآخر عموديا ، الأول من خلال تطابق البنى النحوية الخاصة بعجزي البيتين ، والثاني تحقق بتشابه التراكيب وترتيبها عموديا في كل عجز : اللام موطئة للقسم + فعل مضارع + نون التوكيد الثقيلة + جار ومجرور ، مما أكسب البيتين جمالية إيقاعية تُحدث في النفس درجة عالية من الإنسجام والتعاطف مع الحالة النفسية الجريحة للشاعر ، في وعيدها بالإنتقام من المحبوب لخطأ جسيم ارتكبه ، وقد جاء التوازي هنا على قدر كبير من الكمال ، فقد أحسن الشاعر التكرار والتقسيم فيه بدون تكلّف أو اصطناع .

وفي المثال الثاني كان للتوازي دور أساسي في التوقيع الصوتي العام للأبيات ، فجاءت كل الجمل متساوية المقادير ، متلائمة المعاني مما أحدث أنغاما تتكرر خلال كل صدور الأبيات ، وزادها جمالا انتهاؤها بحرف موحد ((الهاء الممدودة)) فعملت عمل القافية في الترنم ، وحملت من التركيز الموسيقي ما يجعل القارئ يتفاعل مع معانيها . والقول نفسه ينطبق على المثال الثالث حين يصف ابن رشيق محبوبه وصفا لطيفا ابتعد فيه عن المجون فبدا البيت متناسق المعاني ، متطابق البنى التركيبية والنحوية ، فقد وازى بين ((معتدل و مورد)) و ((القامة و الوجنة)) و ((القد و الخد)) وأحدث بهذا موسيقى واضحة فعّلها انتهاء كل تفعيلة من وزن السريع في الموضع نفسه من كلّ كلمة في كلّ شطر . والواقع أن هذه الظاهرة تكررت في أكثر من مكان في الديوان ، فبنظرة إلى المثال الرابع يمكن أن نقول إن الشاعر طابق في شطري البيت بين عدة بنيات : التركيبية و النحوية و الصرفية وتعداها إلى البنية العروضية و في ذلك ضبطٌ دقيق للإيقاع .

وفي وصفه لحبيبته في المثال الخامس شبّه ابن الرشيق أربعة بأربعة : الفرع ((الشعر)) بالليل ، و الوجه بالبدر ، و القدّ بالغصن ، والردف بالحقف ((كثيب الرمل)) . كلّ هذا داخل بيت متماسك ، طابق فيه بين موقع المشبه و المشبه به من كل شطر ، فخلق بلك صورة فنية تعكس مشاعره وحالته النفسية المتأثرة بالجمال بوضوح ، كما عزز التدفق الإيقاعي بإيراد كل كلمة من البيت بوزن تفعيلة من تفعيلات بحر المتقارب .

أما في المثال السادس ، فزيادة على التوظيف اللطيف لمصطلحات النحو ، هناك نوع من التوازي في قوله : ((إن زارني ، أو زرته)) و ((كنت له ، كان لي)) تضع القارئ في جوٍّ من التأرجح ، يسببه مسار المعاني من شطر إلى آخر ، ولهذا فإن البيتين يحتويان على كمّ كبير من الموسيقى بفضل الإتفاق في التركيب بين أطراف التوازي وفي مواقعها في بدايات كل الأشطر .

وقد استخدم ابن رشيق نوعا مختلفا من التوازي ، حيث جعل في المثال الأخير من اسم الموصول ((ما)) مفصلا عموديا هاما أساسه التكرار في عجز كل بيت ، فصنع بذلك هندسة متناسقة من الناحية الصوتية والدلالية والخطية ، والمخطط الآتي يبيّن ذلك .

قدر		رمى
قدّ		قدما
هدّ	ما	هدّما
حرّ		حرما
ضرّ		أضرما
أجر		أجرما

ويمكن أن نلاحظ بسهولة التنسيق الصوتي الذي كان نِتاج توزيع الألفاظ في الجمل توزيعا قائما على الإيقاع المنسجم للأصوات التي كان محورها اسم الموصول ((ما)) الذي أدى دوره النغمي على أكمل وجه .

ولنا أن نقول في الأخير إن استعمال ابن رشيق للتوازي قد أتى أُكله في إثراء الإيقاع في الديوان بتوفيره التنوع الموسيقي اللازم .

د – السجع :

السجع لغة من " سجع يسجع سجعا : إستوى واستقام وأشبه بعضه بعضا ، والسجع الكلام المقفى ، وسَجَعَ وسَجّع : تكلم بكلام له فواصل كفواصل اشعر من غير وزن "[1] أما في الاصطلاح فالسجع " توافق الفاصلتين في الحرف الأخير ، وأفضله ما تساوت فقره"[2]

وينقسم السجع إلى أربعة أقسام :

1 – المطرّف : وهو السجع الذي تتفق فيه الفاصلتان أو الفواصل أو القرينتان في الروي و تختلف في الوزن .

2– الترصيع : وهو أن نقابل كل لفظة من فقرة النثر أو صدر البيت لفظة على وزنها و رويها .

3 – المتوازي : وفيه تتفق اللفظة الأخيرة من الفاصلة أو القرينة مع نظيرتها في الوزن و الروي .

---

[1] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة سجع

[2] – الهاشمي أحمد ، جواهر البلاغة ، ص330

4 – المشطور : وهو أن يكون لكل شطر من البيت قافيتان مختلفتان عن قافية الشطر الثاني .[1]

والسجع من الظواهر الإيقاعية التي لها الأثر الصوتي الفاعل في النفس ، إذ ييسر على المتلقي حفظه ، ويرضي سمعه وذوقه على السواء ، كما أن لطبيعته التكرارية تأثيرا جميلا على النفس ، عن طريق الإيقاع الصوتي المتحقق بين الحرفين المتقافيين ، أو البنيتين متوازيتين بما يُنشئان من جرس متوازن .[2]

لم يكثر ابن رشيق من توظيف التشكيلات السجعية في ديوانه ، فلم تتعد نسبة أبياته 1.45 % ، إلاّ أن الموجودة منها جاءت في ثوب البساطة والتلقائية ، بعيدة عن التكلّف والتصنّع ، كما كان توظيفها في خدمة المعنى لا العكس ، ومن أمثلة ذلك قوله [3]:

حُطَّتْ مآخرُها وأشرفَ صدرُها حتى كأن وقوفَها إِقْعَاءُ

أدى السجع في هذا البيت دورا هاما في ثرائه الإيقاعي ، حين وقع بين ((مآخرها و صدرها)) وهو من النوع المطرّف الذي يتفق جزآه في حرف الروي ، واتفقت خواتيم الكلمتين في ثلاثة حروف ((الراء والهاء وألف المد)) ما ولّد تدفقًا موسيقيًا ، وتوافقًا صوتيا مؤثرا ، يترك في النفس استمتاعا ولذة أثناء تصورنا للشكل العجيب للزرافة ، وقد جاء الطباق الوارد في البيت كعنصر داعم لهذه الموسيقى .

وقال[4] :

دونَكَها يا سيّدَ الأحرارِ وواحدَ العصرِ بلِ الأَعْصارِ

[1] – محمود أحمد حسن المراغي ، علم البديع ، ص130 131

[2] – محمود عسران ، موسيقى الشعر ، مكتبة بستان المعرفة ، الإسكندرية ، دط ، 2006 ، ص223

[3] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص29

[4] – م ن ، ص81

الفصل الثاني ـ إيقاع الموازنات الصوتية

رسالةً بيّنةَ الأعْذارِ باحتْ بما تُخفِي منَ الأَسْرارِ

أدلّ من فجرٍ على نهار وفضلِ ذاك السرِّ في الإظهارِ

الأبيات غنية بالتوافقات السجعية: ((الأحرار ، الأعصار ، الأعذار ، الأسرار ، نهار ، الإظهار)) والتي جاءت بتوازن صوتي بارز ، والأكيد أن مجيئها في أواخر الأشطر جعلها بمثابة القافية في كل شطر ، والقافية التي من المفروض أن تأتي مرة واحدة في البيت أعادها الشاعر مرتين في البيت الواحد بكل حركاتها وحروفها ، مما ضاعف الكم النغمي والتوقيع الصوتي الذي يعبّر عما تمتلئ به نفس الشاعر من العواطف في وقت الاستئناس والانبساط ، فظهرت الأبيات كجملة موسيقية مكتملة ، متناسقة الأجزاء

ومما قاله في وصف محبوبه[1] :

فإذا بدا وإذا انثنى وإذا شَدا وإذا نطقْ

والبيت قد انقسم إلى أربع وحدات موسيقية تمثل كلٌّ منها تشكيلا سجعيا ينتهي بالمدّ ، إلاّ الأخير منها لاحتوائه على القافية ، ولعبت واو العطف دور الفاصل والمنظِّم لهذه التشكيلات ، وهذا ما أشاع أنغاما موسيقية متماثلة دلّت بشكل جميل عما يجول في بال الشاعر من عواطف الإعجاب والافتتان ، كما صنعتْ ثراءً صوتيا مؤثّرا أضفى على البيت مسحة من الاتساق الممتع .

وفي نفس المقطوعة قال :[2]

يا من يَمُرّ ولا تمرّ به القلوبُ مِنَ الفَرَقْ

هناك توافق صوتي خلّفه السجع بين ((يمرّ ، تمرّ)) اللتان اشتركتا في الميم والراء ، كما يوجد توازن في البنية بين الكلمتين ، وقد أدى قِصر المسافة

---

[1] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص108

[2] – م ن ، ص108

بينهما إلى خلق نغمة موسيقية جلية أحالت القارئ إلى فعل المرور الذي جعله الشاعر خلفية لصورته .

وقال :[1]

رماني فأصماني وأعرضَ كَي أَرَى   بأنَّ الفتى لا يستحلّ دمي ظُلُمْا

إستهل الشاعر بيته بجملة إيقاعية جميلة قوامها ((رماني فأصماني)) والتي تحمل توافقا في الجانب النحوي والصرفي وكذلك في أغلب جنس الحروف ، مما ساهم في إثراء التشكيل الإيقاعي والدلالي للبيت .

ورغم ندرة التشكيلات السجعية في الديوان ، إلاّ أن ابن رشيق قد وظّفها بما يدل على ما " يضفيه هذا اللون الإيقاعي من طلاوة نغمية على موسيقى البيت الواقع فيه ، ولعل في ذلك تأكيدا على مدى صلاحيته الإيقاعية وفاعليته المعنوية والصوتية في نفس الحين "[2]

وبالإضافة إلى العناصر السابقة ، فمن المهم أن نذكر أنّ هناك العديد من المؤثرات الإيقاعية ذات الصلة بالتوازن الصوتي ، والتي قد تتقاطع مع علم آخر كالعروض ، ولعل التصريع خير مثال عليها ، فالتصريع " هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه ، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته "[3] أو " هو أن يكون العروض كالضرب في وزنه ورويه وإعرابه "[4] . وسبب التصريع " مبادرة الشاعر القافية ليُعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ، ولذلك وقع في أول الشعر ، وربما صرّع في غير ابتداء ، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة ... وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرّعوا في غير موضع تصريع ... وهو دليل على

[1] – م ن ، ص134

[2] – محمود عسران ، موسيقى الشعر ، ص332

[3] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص277

[4] – محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم ، معجم مصطلحات العروض والقافية ، ص48

كثرة المادة "[1]. على أن أكثر ما يهمّنا في التصريع هو طابعه السجعي الموسيقي الذي يولّد كمّا ملحوظا من الموسيقى في الشعر ، يكون أساسه تماثل الضرب والعروض في الروي والوزن والحركة الإعرابية ، وقد استعمله ابن رشيق في أكثر من موضع في الديوان ، بنسبة تقدر بـ : 5.56 % ومنها الأمثلة التالية :

الرقم	البيت		الصفحة
1	عن مثل فضلك تنطق الشعراء	وبمثل فخرك تفخر الأمراء	27
2	تثبّتْ لا يخامركَ اضطرابُ	فقد خضعتْ لعزتك الرقابُ	42
3	من ذا يعالج عني ما أعالجه	من حرّ شوق أذاب القلب لاعجه	53
4	معتدل القامة والقدّ	مورد الوجنة والخدّ	68
5	من جفاني فإنني غير جافِ	صلةٌ أو قطيعةٌ في عفاف	106
6	ما بالنا نُجفى فلا نوصَلُ	إلاّ خلافاً مثل ما تَفعلُ	125

وهذه الأمثلة وغيرها تبيّن ما للتصريع من وقع موسيقي ، وبخاصة عندما يتحقق توازن المصراعين على المستوى التركيبي ، كما هو ظاهر في المثالين الأول والرابع ، مما أعطى طاقة إيقاعية إضافية للأبيات ، انعكست بالإيجاب على سائر الديوان .

ولا يمكن أن نختم هذا الفصل دون الحديث عن التدوير وأثره الموسيقي في شعر ابن رشيق ، والتدوير أو " المُداخل من الأبيات ما كان قسيمه متصلا

[1] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص278

بالآخر ، غير منفصل منه ، وقد جمعتهما كلمة واحدة ، وهو المُدمج أيضا ... وهو حيث وقع من الأعاريض دليل على القوة "[1]

وترى نازك الملائكة أن " للتدوير فائدة شعرية ... وذلك أنه يُسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يَمُدّه ويطيل نغماته "[2] كما يُحوّله إلى كيان واحد " لا تميّزه حدود ولا تعوق مساره الإيقاعي عوائق من أي لون "[3] . ولأن التدوير لا يُستحب إلاّ في الخفيف وبعض الأوزان المجزوءة [4]، فلم يردْ كثيرا في الديوان ، ((4.37 %)) ومن أمثلته :

الرقم	البيت		الصفحة
1	حبذا الخالُ كامنًا منْه بيـــن الجِيد والخدّ رِقْبَةٌ وحِذَارَا		76
2	جرّدتْ عيناك سيفيـــن لذا أمرُكَ أمــرُ		78
3	فعلى خدّيك من نز	فِ دِمَا العشاق أَثْـرُ	78
4	سقط الشكر وهْوَ موجِبُ نُعما	ك سقوطَ الأنواء بالأثمـارِ	84
5	وتكررتْ فيه المَنَا	زِلُ منه لا منّي الغلـطْ	92
6	شَغَلَ الخواطرَ و الجَوا	نِحَ والمسامعَ والحـدقْ	108
7	وشربتُها من راحتيـــه كأنها من وجنتيــه		175

---

[1]– ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص284

[2] – نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، ط6 ، 1981 ، ص152

[3] – محمود عسران ، موسيقى الشعر ، ص288

[4] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص284

الفصل الثاني ـ إيقاع الموازنات الصوتية

لم يخطئ ابن رشيق حين اعتبر التدوير من علامات القوة ، لأنه من أنواع التجاوز الفني للوزن بواسطة التحام آخر تفعيلة من الصدر بأول تفعيلة من العجز بكلمة واحدة ، ينحاز فيه الشاعر إلى سلطان المعاني وإيقاعها ، ويترك الوزن كإطار عام لها ، ولعل هذا ما جعل التدوير من أهم جماليات الشعر الحديث ، الذي قد نجد فيه بعض القصائد المدوّرة من أولها إلى آخرها .

وفي الأخير نقول إن الموازنات الصوتية في ديوان ابن رشيق لم تأت بالوفرة المتوقعة ، ولكنها كانت دقيقة وفعّالة في صنع بنية الإيقاع ، ولعل زهده في استعمالها يرجع بشكل أساسي إلى توجهه النقدي العام الذي يحبذ الابتعاد عن التكلف والتصنع .

الفصل الثالث

إيقاع الدلالة

الفصل الثالث ـــ إيقاع الدلالة

تمهيد :

تتكون اللغة من مجموعة من العناصر التركيبية التي تكون في معظمها ذات دلالة مباشرة ، بينما تحمل كلها دلالة غير مباشرة حين يستخدمها المرسل في سياق حالته الشعورية ، وفي نطاق الموضوع عن طريق الإيحاء والرمز ، وتواتر هذه العناصر وتوزيعها في النص الشعري يشكّل موسيقي توازي موسيقى الوزن وتضاهيها أهمية ، وتعمل معها على تشكيل صورة الإيقاع .

ويُعد الإهتمام بهذا المستوى من الموسيقى من صميم الدراسات الإيقاعية الحديثة حيث تشترك الصوتيات و علم الدلالة في الكشف عن تفاصيل الموسيقى الشعرية ، وذلك بمعالجة الأصوات ومخارجها وصفاتها المعنوية في ارتباطها مع نفسية الشاعر ، وكذلك حركة المعنى والموسيقى التي يولدها ضمن القصيدة من خلال علاقات التقابل أو التضاد أو غيرها.

و تجدر الإشارة إلى أن الباحثين قد اختلفوا في تسمية هذا النوع من الإيقاع، فمنهم من يسميه بالإيقاع الداخلي ومنهم من يدعوها بالموسيقى الخفية، يقول أبو السعود سلامة أبو السعود : " والموسيقى الخفية تستخدم الألفاظ المنتقاة. وتنظر في مدى ملاءمتها للمعنى وفيما تضفيه من دلالات موحية تتناغم مع أعماق النفس الإنسانية ، فهي تُحدث حسن الأداء وتربط الأفكار وجمال التصوير على العمل الأدبي مما يجعله يصل إلى حبات القلوب "[1] .

وبغض النظر عن المصطلح ، يمكن أن نقول إن اهتمام الشاعر بحسن توظيف الحروف وعنايته باختيار الألفاظ ، وحرصه على استغلال صفات العبارات والجمل مع صبغها بلونه وبسط شاعريته عليها ، هو ما يصنع هذه الموسيقى الموازية التي تحمل أفكاره بسلاسة إلى ذهن المتلقي وقلبه .

---

[1] – أبو السعود سلامة أبو السعود ، الإيقاع في الشعر العربي ، دار الوفاء للطباعة ،الإسكندرية ، ص 103،دط ،دت

الفصل الثالث ـــ إيقاع الدلالة

وهذا ما نحاول رصده في هذا الفصل من خلال تسليط الضوء على دلالة الحروف و الألفاظ والعبارات وأثرها الإيقاعي بارتباطه مع نفسية الشاعر أثناء تفاعلها مع الموضوع ، من خلال الديوان محل الدراسة .

أولا : إيقاع الحرف

قسّم علماء اللغة الحروف العربية إلى عدة أنواع وفق عدة مستويات ، فمنها المجهور والمهموس ، ومنها الشديد والرخو، ومنها المفخم والمرقق . والدراسات الإيقاعية الحديثة تستغل مخارج الحروف و خصائصها من أجل الوصول إلى عنصر هام من عناصر الموسيقى في الشعر وهو موسيقى الدلالة والذي قد يصل إلى المتلقي في صورة ضبابية نتيجة امتزاجه بأصناف موسيقية أخرى ، فقد لا يعرف كنهه بالضبط ولكنه يحس به وبأثره الإيقاعي الناتج عن حركة المعنى في الخطاب الشعري .

ولأن الحروف هي أصغر الوحدات التركيبية التي قد تحمل دلالة مباشرة لذا يجب أن تحظى بالكثير من الاهتمام والدراسة . فـ " موسيقى الحرف يقصد بها النغم الصوتي الذي يحدثه الحرف وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري والنفسي في مسار الخطاب الشعري ، ومن المعروف أن لكل حرف مخرجا صوتيا ، ولكل حرف صفة ، وبين مخارج الحُروف وصفاتها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية لا يتعمد الشاعر إظهارها بل يتجسد التوافق النغمي والانسجام اللفظي تجسدا فطريا لدى الشاعر الموهوب المتمكن من أدواته اللغوية والفنية وصاحب الموهبة الحقيقية "[1]. لذلك ليس من الخطأ أن نقول إن الحرف يشكل المنطلق الأساسي في بناء المعنى وتجسيده على أكثر من مستوى فالحروف تتجمع في كلمات تحمل دلالة ، كما يمكنها أن تتلاءم في مخارجها

[1] – عبد الدايم صابر ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطور ،مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1993ص 28

وصفاتها مع الحالة النفسية للشاعر مما يزيد في الكثافة الموسيقية للشعر ، والتي تصل القارئ من خلال تفاعله مع وقع أنغام هذه الحروف وما تحمله الألفاظ من معان ، ونحاول فيما يلي أن نستشف الموسيقى التي تحملها الدلالة المنبعثة من هذه الحروف مع اتصالها بالحالة الشعورية لشاعرنا ((ابن رشيق)) وذلك وفق أهم مميزاتها الصوتية .

أ- الأصوات المهموسة :

الصوت المهموس هو " الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان ولا يُسمع لهما رنين حين النطق به ، وليس معنى هذا أن ليس للنَفَس معه ذبذبات مطلقا ، وإلا لم تدركه الأذن "[1] والأصوات المهموسة كما هو معروف هي : الحاء ، الهاء والتاء ، الخاء ، الشين ، الصاد ، الفاء ، السين ، الكاف ، التاء ، القاف ، الطاء ويجمعها قولك " سكت فحثه شخص " [2]

وتستعمل الأصوات المهموسة بنسبة قليلة في الكلام مقارنة بعددها ، فنسبة شيوعها " لا تكاد تزيد عن الخُمس أو عشرين في المئة منه ، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة " [3] ولكن ذلك لا ينفي موسيقيتها ، والتنوع الصوتي الذي تحققه أثناء الكلام .

وقد أدى هذا النوع من الأصوات دورا هاما في البناء الموسيقي لشعر ابن رشيق، حين شكل إيقاعا يتميز بعمق المعنى " بإبراز العواطف بشكل واضح ، لنتأمل حرف السين في قوله[4] :

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ وَ الطَّبِيْبُ مُعَبِّسٌ   وَالْجُرْحُ مُنْغَمِسٌ بِهِ الْمِسْبَارُ

---

[1] – إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط4 ، 1971 ، ص 20

[2] – حساني أحمد ، مباحث في اللسانيات ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 84

[3] – إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 21

[4] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 77

فالسين صوت صفيري رخو مهموس منفتح ، فموي ،[1] ساعد في البيت السابق على تكريس الإحساس بجدية المرض والألم ، ((معبس ، منغمس ، المسبار)) والذي خدم بدوره المعنى الفني العام للبيت بتذكر الشاعر لحبيبته وهو في أسوأ حالاته الصحية ، ولا يمكن إلا أن نمس تلك الإيقاعات الهمسية التي يحققها جرس السين ، والتي تشي بحالته النفسية جراء المرض الجسدي والعاطفي ، وتجعلنا نتعاطف معه بكل تلقائية .

وفي البيت التالي نلحظ تعاون الحروف المتقاربة المخارج في صنع موسيقى جميلة تتوافق مع المعنى ، بل وتشارك في صنعه ، يقول[2] :

كَمَا أَقْصَدَ الرَّامي بِسَهْمٍ رَمِيَّةٍ   فأَثْبَتَ فيها النَّصْلَ وانْتَزَعَ السَّهْمَا

وتراكُم الأصوات الصفيرية في البيت ذو دلالة قوية توحي بقعقعة السلاح ووطأته يوم القتال ((أقصد ، بسهم ، النصل ، السهما)) ، والصاد من أقرب الحروف إلى السين ، ولا يتميز عنه إلا بالإطباق[3] ، وقد أدى وجودهما معا بهذه الكثافة إلى تقوية الدلالة بمدى الضرر الذي لحق الشاعر من النظرة التي رماه بها محبوبه ، كما أثر على موسيقى البيت بإضفاء أصوات جرسية هامسة زادت في التنوع الصوتي .

ومن الحروف المهموسة الأخرى حرف الفاء ، وهو من الحروف الشفوية الأسنانية الرخوة المهموسة الفموية [4] ، وقد كرره ابن رشيق بصورة لافتة في قوله [5]:

مَنْ جَفَانِي فَإِنَّنِي غَيْرُ جَافِ   صِلَةٌ أو قَطِيْعَةٌ في عَفَافِ

[1] – مصطفى حركات ، الصوتيات والفونولوجيا ، ص 100

[2] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 134

[3] – مصطفى حركات ، الصوتيات و الفونولوجيا ، ص 100

[4] – م ن ، ص 95

[5] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 106

والبيت وحدة دلالية مكتملة واضحة المعنى ، ولقد كان لحرف الفاء أثر هام في بنائها لكونه عنصرا مشتركا في أغلب وحدات البيت ((جفاني ، فإنني ، في، عفاف)) وكلها تحمل ذاك الحفيف الذي دل على الجفاء والغلظة في معظم البيت في حين خالطه نوع من الاتّزان في آخره ، وبالإضافة إلى الطرب الذي يولّده صوت الفاء فإنه خلّف إيقاعا متميزا يتماشى مع حالة الشاعر النفسية التي تميزت بالتعقل والنظر إلى الجفاء بحكمة و روية .

وفي البيت التالي نستطيع أن نرى وجود حرف الهاء وملاءمته لمشاعر الحب العميقة في قول ابن رشيق[1] :

هَواكِ أَتانِي وَهُوَ ضَيْفٌ أُعِزُّهُ فأَطْعَمْتُهُ لَحْمِي وأَسْقَيْتُهُ دَمِي

ورد حرف الهاء خمس مرات في البيت ، وهو حرف حنجري رخو مهموس منفتح فموي [2] وقد جاء جرسه الصوتي متوافقا إلى حد كبير مع حالة الشاعر في تعاطيها مع هذه العاطفة العارمة ، وتجسد ذلك في كلمات مثل ((هواك ، أطعمته ، أسقيته)) وقد أدى تكرار صوت الهاء إلى إحداث نغم موسيقي واضح كما شارك في تمثيل التجربة من الناحية الصوتية ، باعتباره صوتا ينبع من الحنجرة ، وهي أعمق مكان يمكن أن يولد أصواتا في جهاز النطق ، وقد جاء في هذا البيت ليبوح بإحساس من أعمق الأحاسيس التي يمكن أن يشعر بها الإنسان .

ويفضي بنا هذا الحديث إلى نتيجة مفادها أن الأصوات المهموسة تجد طريقها بسهولة حين نتحدث عن المشاعر أو عن كل ما هو رقيق في الإنسان ، فصفاتها الصوتية تتوافق في أغلبها مع الجانب الرقيق والحساس من العلاقات الإنسانية .

[1] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 143

[2] – مصطفى حركات ، الصوتيات والفونولوجيا ، ص 107

وقد ساهم استخدام ابن رشيق للأصوات المهموسة في دعم هذا الرأي ، فقد جاءت معظم هذه الأصوات لتضاعف من دلالة المعاني سواء وحدها أو ضمن وحدات أكبر هي الكلمات .

ب- الأصوات المجهورة :

الصوت المجهور هو الذي يهتزّ معه الوتران الصوتيان [1] وهو كل صوت في العربية عدا الأصوات المهموسة ، وسنحاول أن نتتبع أثره الدلالي والموسيقي في شعر ابن رشيق من خلال الأبيات التالية المنتقاة من قصيدته في مدح المعز بن باديس ، يقول [2] :

1- عَنْ مِثْلِ فَضْلِكَ تَنْطِقُ الشُّعَرَاءُ وَبِمِثْلِ فَخْرِكَ تَفْخَرُ الأُمَرَاءُ

2- وَسَوَابِقٌ مِثْلُ البُرُوْقِ لَوَاحِقٌ بَلْ عِنْدَهَا أَنَّ الْبُرُوْقَ بِطَاءُ

3- فِيْها القِيَانُ الْمُلْهِيَاتُ كَأَنَّمَا أَلْحَانُهُنَّ عَلىْ الْمُعِزِّ ثَنَاءُ

4- لَوْنًا كَلَوْنِ الدَّبْلِ إِلَّا أَنَّهُ حَلْيٌ وَجَزَّعَ بَعْضَهُ الْحَلاَّءُ

5- فِيهِنَّ أَمْثَالُ الظِّبَاءِ أَوَانِسٌ وَمِنَ الأَنِيْسِ جَآذِرٌ وَظِبَاءُ

6- وَمُدَبَّاتٌ لَوْ لُبِسْنَ لَدَى الْوَغَى ما كانَ فِيْهَا لِلْحَدِيْدِ مَضاءُ

حضرت الأصوات المجهورة بوضوح في الأبيات وأحدثت إنعكاسا لافتا لمعاني الفخر والاعتزاز التي سادت القصيدة ، ومثال ذلك حرف الراء في البيت الأول والذي تكرر ضمن كلمات كـ : ((الشعراء ، فخرك ، الأمراء)) ، والراء صوت لثوي مكرر ، بين الشدة والرخاوة ، مجهور [3] ، وقد أشاع جوّا موسيقيا مميزا بصفته التكرارية التي لا توجد في غيره من الأصوات ، والتي يوحي جرسها بمعاني العظمة التي حملتها الكلمات ، وقد زاد من وضوحها وموقعها الثابت من

[1] - إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 20

[2] - ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 27 ، 29 ، 30 ، 33 ، 34 .

[3] - مصطفى حركات ، الصوتيات و الفونولوجيا ، ص 101

العروض والضرب ، فأصبحت من الأصوات الطاغية التي يمكن أن نحسها في البيت .

وفي البيت الثاني حمل صوت القاف من الدلالة الصوتية ما يوازي الدلالة المعنوية للكلمات الواقع فيها بفعل وقعه على الأذن ، وصوت القاف من الأصوات الحنكية اللهوية الشديدة المستعلية ، والتي تنطق بواسطة مؤخر اللسان مع ما يقابله من الحنك[1]، وقد أحدث هذا الصوت إيقاعا يوحي بصفة الصرامة والشدة في كلمات مثل : ((سوابق ، لواحق ، بروق)) ، وقد غطى هذا الصوت على الكلمات لوقوعه في أواخرها ، وحين نستحضر حركة الخيل السريعة وصخبها ، وكذا وميض البرق وصوته نجده متساوقا وملائما لصفة القاف الصوتية ، وهذا ما أنعش الإيقاع في البيت وجعله أكثر تأثيرا في نفس القارئ .

وفي بيت آخر لعب صوت الدال نفس الدور حين ورد في ((مدببات ، الحديد)) والتي صبغت البيت والقصيدة من ورائه بصفة القساوة والخشونة والقوة ، حين وصف الشاعر الدروع التي أُهديت للمعز ، والدال صوت أسناني شديد مجهور ، منفتح ،فموي[2] ، ولعل صفته الانفجارية[3] هي ما أحدث تلك الموسيقى اللافتة التي أنتجت هذا الإيحاء بالصلابة والقوة ، والتي يحاول الشاعر إبرازها في خضم مدحه من خلال توظيفه لمثل هذه الأصوات لفرض إحساس معين على المتلقي ليشاركه تجربته ويندمج مع انفعالاته .

وقد ظهر صوت الهمزة في البيت السادس بدلالة أكثر عمقا حين وقع في الكلمات ((الظباء ، أوانس ، جآذر)) التي يحيلنا معناها إلى الرقة و اللطافة ،

[1] – مصطفى حركات ، الصوتيات والفونولوجيا ، 104 105

[2] – م ن ، ص 97

[3] – إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 48

وقد وظفها ابن رشيق هنا بشكل جميل عندما نراعي امتلاك المعز لكل تلك الجواري المحملات في الهوادج ، وقد استطاع بشاعريته أن يستمد قوة المعز بضعف نسائه ومحظياته .

وما يمكن استخلاصه هو أن الأصوات المجهورة غالبا ما تعطي دلالات إضافية بالقوة والثبات ، وتشكل بصفاتها الصوتية داعما هاما للإيقاع الذي يصاحب هذه المعاني وتشارك أيضا في تشكيلها ووصولها إلى المتلقي بهذه الصورة .

وبعد تسليط الضوء صفتي الهمس والجهر من الأصوات وأثرهما الإيقاعي والدلالي نحاول فيما يلي تناول الأصوات من زاوية الشدة والرخاوة ، وإبراز ما لهذه الصفات الصوتية من تأثير على المستوى الموسيقي الذي تشارك الدلالة في تمييزه .

ج- الأصوات الشديدة :

يعرّف إبراهيم أنيس شدة الصوت بأنها التقاء أعضاء النطق في أحد مناطق جهاز النطق فلا يسمح بمرور الهواء لحظة قصيرة من الزمن ، بعدها ينفصل العضوان فيندفع الهواء المحبوس فجأة ويحدث صوتا انفجاريا [1] ، والحروف الشديدة في العربية هي : الدال ، القاف ، الكاف ، الجيم ، التاء ، الطاء ، الباء[2].

شاركت هذه الأصوات في صنع إيقاعات صوتية ذات دلالة في شعر ابن رشيق ، وعززت من موسيقى أبياته ، والبيت الآتي مثال على ذلك [3] .

فَقُلْتُ بُلِيْنَا بالرَّقيبِ فَقَال ما   بُلِينا وَلَكِنَّ الرَّقيبَ بُلِي بِنَّا

[1] – إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 23

[2] – مصطفى حركات ، الصوتيات والفونولوجيا ، ص 89

[3] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 151

فتواتر حرف الباء هنا أحدث موسيقى صوتية انفجارية توحي بما يختلج في نفس الشاعر من مشاعر اللوعة الممزوجة بالغضب عبرت عنه كلمات مثل ((بلينا ، الرقيب)) وقد ساعد صوت الباء في خلق علاقة بين المعنى والموسيقى الصوتية تجمعهما في نفس الاتجاه أي إحساس الضيق والتأفف ، ولا تتحقق هذه الأحاسيس إلا إذا كان الشاعر صادقا في مشاعره ، وهذا ما يستشفه القارئ من خلال معاني البيت عن طريق الفهم ، ومن خلال صوت الباء عن طريق الإحساس .

وفي بيت آخر قام صوت التاء بمعية الدلالة المباشرة للكلمات بتشكيل وحدة موسيقية متناسقة ، إذ يقول [1] :

وَكَيْفَ أَشْكُو حُرُقَاتِ الْهَوى   وَأَنْتَ لا تَرْثي ولا تَرْحَمُ

إن الشاعر في البيت يشكو ظلم محبوبه بطريقة تثير العواطف ، ولعل من أهم الكلمات التي تولد هذه العواطف ((حرقات ، ترثي ، ترحم)) ، وصوت التاء ذو أثر بالغ في تشكيل موسيقى هذه الكلمات بصفته الانفجارية التي توحي بانفجارات الشاعر في كل تاء بعواطف الحب والتألم التي يلتمسها من حبيبه ، مما يجعل هذا الصوت على اتصال وثيق بمعاني الرأفة والرحمة و يتماشى معها في إطار موسيقي جميل ، وفي موضع آخر يقول [2] :

مَنْ ذَا يُعَالِجُ عَنِّي ما أُعَالِجُهُ   مِنْ حَرِّ شَوْقٍ أَذَابَ الْقَلْبَ لاعِجُهُ

تكرر صوت الجيم في البيت حيث يمكن أن نلاحظه بسهولة ، وتبقى موسيقاه في أذهاننا بعد انتهاء قراءتنا للبيت ، وقد وظفه الشاعر في ترسيخ ما يبوح به من الحب الممزوج بالألم مستغلا في ذلك ميزة هذا الحرف الجرسية التي تتآلف مع حالته النفسية وهو في خضم هذه العواطف ، ويظهر ذلك من خلال

---

[1] – م ن ، ص 141

[2] – م ن ، ص 53

الكلمات ((يعالج ، اعالجه ، لاعجه)) ، فكلها توحي بالاضطراب والحاجة إلى الثبات ، وقد أدى هذا الصوت دورا رئيسيا في تشكيل الإيقاع في البيت خصوصا الجيم الأخير الواقع في القافية ، والذي زادت موسيقاه بفعل الترنم القافوي .

ويتجلى لنا من خلال هذه الأمثلة أن الأصوات الشديدة عكست – في العموم – دلالات تتعلق بعواطف قوية التي تتصل بالضيق والألم ، وشكلت ضمن هذا الإطار موسيقى جميلة يلتقطها المتلقي ويتذوقها من خلال تعاطفه مع الشاعر واستحضار تجربته.

د – الأصوات الرخوة :

إن الأصوات الرخوة هي تلك الأصوات التي عند " النطق بها لا ينحبس الهواء انحباسا محكما ، وإنما يكتفي بأن يكون مجراه عند المخرج ضيقا جدّا ، ويترتب على ضيق المجرى أن النفَس في أثناء مروره بمخرج الصوت يُحدث نوعا من الصفير أو الحفيف تختلف نسبته تبعا لنسبة ضيق المجرى [1] " ، والحروف الرخوة هي : الهاء ، الحاء ، الغين ، العين ، السين ، الصاد ، الضاد ، الزاي ، الشين ، الظاء ، الثاء ، الذال ، الفاء [2] .

وقد ساهمت هذه الحروف في إثراء ديوان ابن رشيق من حيث إضفاء التنوع الصوتي والموسيقي ، وكذا الكشف عن بعض جوانب الدلالات التي تثيرها المميزات الصوتية لهذه الحروف ، يقول ابن رشيق [3]:

لَمْ أَسَلُ إذْ عَذّرَ مَنْ شَفَّني   عُذْرًا وَبَعْضُ العُذْرِ إيهامُ

من الواضح أن حرف الذال قد ترك بصمته على البيت من خلال الكلمات ((عذّر ، عُذرا ، العذر)) والذال حرف أسناني ، رخو ، مجهور ، منفتح [4] جاء

[1] – إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 24

[2] – مصطفى حركات ، الصوتيات و الفونولجيا ، ص 90

[3] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 141

[4] - مصطفى حركات ، الصوتيات والفونولوجيا ، ص 97

في البيت مصحوبا بالرقة والليونة التي حملتها الكلمات السابقة : فعذّرَ بمعنى أنبت العذار وهو الشَعر الرقيق على جانبي الوجه ، وقد افرز تواتر هذا الحرف إيقاعا صوتيا مميزا ، وظفه الشاعر في إبراز مشاعره لذلك الغلام حتى وإن تقدم في السن ، باستغلال ميزته الرخوة والتي تتساوق إلى حد كبير مع تلك المشاعر .

وفي نفس السياق نذكر قوله [1]:

وَمِنَ الكُثْبَانِ شَطْرٌ　　　لَكِ والأَغصانِ شَطْرُ

عند النظر إلى هذا البيت نرى أن الحرفين الرخويين الثاء والغين قد جاءا في نفس الترتيب ، وهذا ما يفسر حاجة الشاعر إلى طبع منتصف الشطرين بطابع الرخاوة الصوتية لإشاعة جو الرقة واللطافة المرتبطتين بالطبيعة ((الكثبان ، الأغصان)) على غزله ، لإحساسه بتوافق هذين الصوتين مع حالته الشعورية أثناء تعامله مع الموضوع .

ومن المثير للاهتمام أن نجد بعض الأبيات التي تكثر فيها الأصوات الرخوة، وقد اتصل معناها بالطبيعة ومظاهرها ، رغم تنوع الغرض ومنها قوله [2]:

أحاديثُ تَرويها السُّيولُ عنِ الحَيَا　　　عن البحرِ عن كفِّ الأميرِ تميمِ

استعمل ابن رشيق الكلمات التي تحتوي على صوت الحاء الرخو ((الحيا " الخصب" ، البحر)) من أجل إبراز كرم ممدوحه وجعله في مكانة السيول التي تترك الخصوبة والنبات ، وفي مكانة البحر وما يجود به على الناس ، وقد كان لصوت الحاء اثر بارز في تشكيل موسيقى البيت بجرسه المميز ووقوعه في مواضع متباعدة من البيت ، كما ساهم في صنع دلالة البيت ووصوله إلينا بهذه الصورة التي يغلب عليها لون الطبيعة ، وما فيها من الصور التي يمكن أن نقرنها بالإنسان .

[1] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 78

[2] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 143

ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن نجعل اقتران الأصوات الرخوة بالطبيعة قاعدة ثابتة يصحُّ الاعتماد عليها ، ولكن التلاؤم الذي نجده بين مميزات الأصوات وبعض المواضيع أو العواطف يجعلنا نتأكد من خصوبة هذا النوع من العلوم وحاجته إلى المزيد من البحث والدراسة .

هـ – الأصوات الغنّة :

يُعرَّف الصوت الأغن بأنه الصوت الذي يخرج عند النطق به من الأنف مثل الميم والنون [1] ولهذا النوع من الأصوات دور هام في إظهار الموسيقى المنبعثة من الشعر بفعل الرنين الذي تحمله ، ولا يوجد في الأصوات الأخرى ، والبيتان المواليان مثال على ذلك[2] :

يا بُعْدَ ما بَيْنَ مُمْسانا ومُصْبحِنا وَالعِيسُ قاطِعَةٌ مِيْلَيْنِ في مِيْلِ
بانَتْ على رِسْلِهَا تَرْمي الفِجَاجَ بِنا عَنَّا وَعَنْكُمْ بِكُم أَيْدي المَراسِيْلِ

فليس من الصعب الإحساس بموسيقية البيتين ، وأثر أصوات الغنة في ثرائها الإيقاعي ونجد ذلك في الكلمات ((ممسانا مصبحنا ، ميلين ميل ، بانت عنا وعنكم)) والتي تحتوي على مدلولات الفراق بعد المحبة ، وكانت الحروف الخيشومية قد أظهرت ذلك النغم الذي يصدر من الأنف لتكريس التنغيم لما تخللت باقي الأصوات ، وساهمت بجمالها في تلوين الدلالة بألوان صوتية و جرسية ملائمة لها ، خلقت رابطا خفيا بينهما وبين حالة الشاعر .

ويمكن القول إن ابن رشيق استطاع بثراء معجمه اللغوي أن يجعل الحروف بصفاتها على توافق مع عواطفه أثناء تفاعلها مع الأحداث ، مما أعطى ثراء إيقاعيا واضحا يزيد في تقريب القصيدة إلى المتلقي ، ويسهل من تفاعله معها ،

[1] – مصطفى حركات ، الصوتيات والفونولوجيا ، ص 46
[2] - ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 129 ، 130

ومعايشته لها ، وهذا ما يدفعنا إلى القول أن الشاعر قد وفق إلى حد كبير في تشكيل إيقاع الأصوات و دلالاتها ، وكذا في صنع الانسجام بينهما وبين المعاني .

ثانيا : إيقاع الكلمة :

للألفاظ دور هام في التعبير اللغوي فاللغة ليست إلا كلمات ، " وتأخذ الكلمة أهمية خاصة في النص الشعري ، لاسيما وأن الشعر تجربة إنسانية يتم التعبير عنها بتجربة لغوية ، ولكل كلمة معنى مباشر مضيء ، وظل إيحائي مستتر "[1]

وتتجلى قيمتها الإيقاعية في شقها الصوتي الجرسي ، وهذا ما حاولنا دراسته في الفصل الثاني ، وفي شقها الدلالي الإيحائي الذي يصنع حركة المعنى ، والذي يوّلد بدوره موسيقى نفهمها بإدراك العلاقات التي يصنعها الشاعر بين المعاني ، والتي تؤثر بصفة مباشرة في خط سير القصيدة وشكلها الدلالي الذي يصل إلينا ، يقول صابر عبد الدايم : " إن للكلمة إيقاعا مؤثرا في موقعها من النص ، وفي دلالتها اللغوية و الإيحائية " [2]

ولأن" القيمة الحقيقية للإيقاع لا تكمن في العلاقات الصوتية المجردة ، بل في الأثر النفسي لها من خلال شبكة من الشفرات الدلالية التي تجمع بين المبدع والنص والمتلقي[3] " فقد ارتأينا أن نخصص مجالا للشق الدلالي للكلمات ، بعدما تناولنا شقها الصوتي في الفصل السابق ، من خلال التطرق إلى بعض الظواهر كالطباق والمعجم وأثرهما الموسيقي الدلالي في تشكيل الإيقاع في شعر ابن رشيق .

أ- الطباق :

---

[1] – معاذ محمد عبد الهادي الحنفي ، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني ، شعر الأسرى نموذجا ، مذكرة ماجستير ، إشراف عبد الخالق العف ، جامعة غزة ، 2006 ، ص 150.

[2] – عبد الدايم صابر ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ص 35

[3] –معاذ محمد عبد الهادي الحنفي ، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني ، ص 151

الفصل الثالث ـــ إيقاع الدلالة

الطباق لغة : تطابق الشيئان بمعنى تساويا ، وقد طابقه مطابقة وطباقا إذا ساواه ، والمطابقة الموافقة ، والتطابق الاتفاق ، وطابقت بين الشيئين إذا جعلتهما على حذو واحد وألزقتهما ، وهذا الشيء وفق هذا ووفاقه وطباقه وطَابَقَهُ[1] ، وقد ذكر ابن رشيق قول الأصمعي عن المطابقة فقال : أصلها وضع الرجل موضع اليد في مشي ذوات الأربع [2].

أما في الاصطلاح فالطباق " أن يأتي الشاعر بالمعنى وضده أو ما يقوم مقام الضد "[3] أو هو " الجمع بين معنيين متضادين ، أو الجمع بين الشيء و ضده ، مثل الجمع بين البياض والسواد ، أو الليل والنهار ، والحر والبرد ، ومع إدراك العلماء الفرق بين التفسيرين اللغوي والاصطلاحي ، فإنهم يعترفون بأنه ليس بين المعنيين مناسبة "[4]

وينقسم الطباق إلى قسمين :

الأول : يأتي بألفاظ حقيقية وهو المسمى الطباق .

والثاني : يأتي بألفاظ المجاز ، ويميل المؤلفون إلى تسميته "بالتكافؤ" تمييزا له عن النوع الأول[5] .

ومما سبق يتجلى لنا أن الطباق محسن بديعي يقوم أساسا على التضاد والمخالفة في المعنى ، ولهذا التضاد أثر كبير في التحكم في مسار المعنى وضبطه ، وحين يلتقي المعنى بهذا النوع من المخالفة يُشكّل احتكاكهما موسيقى دلالية جميلة ، بفعل الانتقال من الصورة إلى ضدها ، ومن الشيء إلى عكسه .

[1] – ابن منظور ، لسان العرب ، مادة طبق

[2] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص 565

[3] – التبريزي الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، ص 135

[4] – –بكري شيخ أمين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، ص 43

[5] – م ن ، ص ن .

وفيما يلي بغض الأمثلة من الديوان محل الدراسة لنسلط الضوء من خلالها على هذه الظاهرة .

الرقم	البيت	الصفحة
1	وَأَرَى الثَّرى والمَاءَ حَوْلَكَ حُمِّلا مَا لايَقُومُ لهُ الثرى والماءُ	27
2	وسوابقٌ مثلُ البُروقِ لواحقٌ بل عندها أنَّ البروقُ بِطَأُء	30
3	تِيهي على البِيضِ واستطيلي تيهَ الشبابِ على مَشيبِ	45
4	وقد أطفأوا شمس النهار وأوقدوا نجومَ العَوالِي فيَ سمَاءِ عَجاجِ	55
5	وتكررتْ فيه المنا زِلُ منهُ لا منِّي الغلطْ	92
6	تأتي إذا غِبنا فإن لمْ نغِبْ جعلتَ لا تأتي ولا تَسأَلُ	125
7	أمات إذ حيّا بأترجة عرفتُ فيها كنه تأويله	132
8	كأنما قُدّ طولا يومَ فُرقتنا شرقا وغربا فأمسى وهْو يَومانِ	154

لقد وظّف الشاعر الطباق في المثال الأول لخلق دلالة الاتساع ، وشساعة المكان الذي امتلأ بالهدايا الوافدة إلى المعز ، فكان استعمال لفظتي ((الثرى ، الماء)) مثاليا لمثل هذه الصورة ، لأنه لا شيء من الأماكن أوسع من الأرض والبحر ، وكان أثرهما الإيقاعي واضحا بفعل التداعيات التي يولّدها ذهن المتلقي عند قراءة البيت ، فيستحضر المعنيين المتضادين ويَبْني عليهما الدلالة التي أرادها الشاعر ، وتتحد كل هذه العناصر ((المتلقي ، التضاد ، المعنى)) لتخلّف إيقاعا ذهنيا لطيفا تكرر في البيت مرتين ، في صدره وعجزه .

وفي المثال الثاني أثّر التوافق الصرفي ، وتماثل معظم الحروف بين الكلمتين ((سوابق ، لواحق)) تأثيرا كبيرا على موسيقى البيت ، وقد تشل الإيقاع هنا على

أكثر من مستوى : المستوى الدلالي ويمثله التضاد بين المعنيين ، ومستوى صوتي جرسي ولّده الجناس الناقص بين الكلمتين ، وهذا ما سمّاه ابن رشيق بـ : ما اختلط فيه التجنيس بالمطابقة [1].

ومن الطباق المجازي أو التكافؤ ، ما ورد في المثال الرابع ، حين طابق بين ((أطفأوا ، أوقدوا)) ، وهو لا يقصد الإطفاء و الإيقاد بمعناهما المادي ، وإنما يقصد بـ : أطفأوا شمس النهار إثارة الغبار حتى حجب الشمس ، فالشمس لا تُطفأ ، كما أن النجوم لا توقَد ، وفي ذلك صورة دلالية عميقة فعَّلَ موسيقاها التضاد بين الفعلين ((أطفأوا ، أوقدوا)) الذَين جاءا على نفس الوزن.

وقد نوّع ابن رشيق في جنس الألفاظ المستخدمة في الطباق ، فنجد الفعل و الإسم – كما في الأمثلة السابقة – كما نجد الضمير المتصل في المثال الخامس: ((منه ، مني)) الذي ساعد في تحقيق صورة دلالية واضحة تقوم على التضاد بينه وبين ممدوحه ، والتفاعل الحاصل بينهما ، فوصلت إلينا الفكرة كما أرادها الشاعر ، في إطار موسيقي صوتي ودلالي جميل بسبب التقابل في المعنى .

ومن أنواع الطباق المستخدمة في الديوان ، طباق السلب والإيجاب ، وهو "مطابقةٌ لم يُصرَّح فيها بإظهار الضدين ، وإنما كان أحد اللفظين موجبا والآخر سالبا. "[2] وقد تكرر هذا النوع من الطباق في المثال السادس ، فتضاعفت به الموسيقى المعنوية للبيت ، فبالإضافة إلى التضاد الدلالي يلعب النفي دورا هاما في صبغ هذا التضاد بلونه ، فتتقلص المسافة بين الدلالتين – على تضادهما – وتقترب أكثر من المتلقي بفعل هذا النفي الذي يُوَحّد المدلول , ولا يجعل الاختلاف إلاّ في جزء منه ، هو السلب والإيجاب .

---

[1] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج 1 ، ض 578

[2] – بكري شيخ أمين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، ص 45

والبيت السابع مثالٌ على وقوع الأفعال كطرفين للطباق ، ولن نُخطئ حين نقول أن الفعل بصفته عملا مقترنا بزمن، يضفي حركية وحيوية على الصورة التي يستحضرها المتلقي فتصبح أكثر تركيزا وقابلية لحمل المعنى ، وهذا ما يمكن أن نسقطه على الفعلين ((أمات ، حيا)) رغم أنهما لا يحققان تمام التضاد لأن ضد أمات : أحيا ، ولكن الشاعر يقصد إدراج هذه الصورة ، ((الموت والحياة)) لكن السياق الذي يفرضه البيت ، هو ما جعله يحجم عن قوله " أحيا " مع العلم أن الوزن يقبل ذلك .

وفي المثال الأخير عمل الشاعر على إثراء إيقاع البيت فضمنه طباقين حين طابَق بين ((يوم ، يومان)) و((شرق وغرب)) ، وقد أثار ذلك مجموعة من الصور الدلالية المتضادة التي شكلت الدعامة الأساسية لمعاني البيت ، وقد وظفها الشاعر في طرح فكرته توظيفا لطيفا ، فجعل القارئ يتخيل شكل اليوم وهو ينقسم إلى قسمين فأصبح يومين للدلالة على طول ذلك اليوم وعسره .

وبالنظر إلى الأمثلة السابقة وما يماثلها في الديوان يتأكد لنا أن علاقة التضاد المعنوي ، الموجودة في الطباق قد ساهمت إلى حد كبير في إثراء الإيقاع في شعر ابن رشيق وذلك بخلق تفاعل آخر يضاف إلى التفاعلات الواقعة بين المعاني ، مما صنع إيقاعا دلاليا نراه ضروريا للشعر .

ورغم أن ابن رشيق يعتبر معيار جودة الطباق في تكلفه من عدمه [1] ، إلا أن التوفيق حالفه في الشق الإيقاعي للطباق ، وذلك بتحقيق الإضافة اللازمة للتشكيل الموسيقي .

ب : المعجم :

إن الدراسة المعجمية للديوان موضوع واسع الأطراف يحتاج إلى بحث مستقل و إحصائيات عديدة ، غير أن الذي يدخل في نطاق هذا الجزء من البحث هو

[1] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج1 ، ص576

التقاطع الذي تصنعه الدلالة بين الإيقاع والمعجم ، فالشاعر يختار ألفاظا بعينها ليترجم أفكاره ، وتتحكم ملكته الشعرية ومعجمه اللغوي في هذا الاختيار، ويستطيع بذلك أن يلّون الأفكار بألوان تفرضها الألفاظ بدلالتها المباشرة أو بالايحاء والرمز مما يولد إيقاعا دلاليا يختلف عن إيقاع الفكرة نفسها بألفاظ أخرى ، " فلغة الشعر إذن هي هيكل التجربة الشعرية الذي يتألف بواسطته دوافع مكونات التجربة لدى الشاعر ، والنتائج المباشرة للطريقة التي تنتظم بها نزعاته " [1]

والمتصفح للديوان يستطيع أن يرسم الخطوط العريضة لمقدرة ابن رشيق اللغوية وثراء معجمه ، وذلك بتأمل تصرفه في المعاني وانتدابه مفردات معينة لها ، وهنا يجب أن نشير إلى أن تمكنه في مجال النقد ومعرفته بأشعار القدماء وكتبهم النقدية قد كان له الأثر الكبير في جودة الألفاظ وتنوعها .

وقد استعمل ابن رشيق ألفاظا تراوحت بين السهولة والصعوبة ، ولا تكمن الصعوبة إلا في انتماء بعض الألفاظ إلى لغة القدماء ، ولكن لا أحد ينكر ما تحمله هذه الألفاظ من موسيقى تتصل بالمعنى ، خاصة عند القارئ المتذوق المطّلع على بعض ما تحمله هذه الألفاظ القديمة من معنى ، ومن ذلك قوله[2] :

أو مثلَ ما صدِئَتْ صفائحُ جَوشَنَ[3]   وجرى على حافاتِهنَّ جِلاءُ
نِعم التجافيُف[4] التي ادّرَعتْ به   من جِلدها لو كان فيه وِقاء

وضعَنا ابن رشيق في صورة دقيقة للزرافة التي أُهديت للمُعز عند وصفه لحلّتها ، فأرادنا أن نشعر مثلما شعَر هو عندما رآها ، وقد كان أول ما خطر بباله أنّ الحلّة تشبه الدروع الصدئة في لونها وشكلها ، واستعمال كلمات كـ : ((جوشن ، تجافيف)) له أكثر من دلالة ، فهو يشير بدرجة أُولى إلى أن الشاعر

[1] – السعيد الورقي ، لغة الشعر العربي الحديث ، نقلا عن فرطاس نعيمة ، الشعرية عند ابن رشيق ، ص 157

[2] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 30

[3] – جوشن : الدرع

[4] – التجافيف : جمع تجفاف ، وهو ما يُجلل به الفرس من سلاح وآلة تقيه الجراح .

الفصل الثالث ـــ إيقاع الدلالة

كان فطنا في مدحه عندما قرن بين الهدايا وبين مظاهر القوة والبأس و التي يُلصقها في كل مناسبة ممكنة في شخص المعز ، كما أن استعمال الألفاظ القديمة قد يُشكّل صلة بالنسبة للممدوح بينه وبين أسلافه من الأمراء والملوك ، وفي ذلك إطراء غير مباشر يتصيده الإحساس قبل الإدراك . ومن جهة أخرى فقد كان لإثارة هذه الدلالات انسجاما محسوسا ساعد بصورة أساسية في حدوث الطرب الذي يمكن أن يستشعره القارئ من هذه الأبيات ، والأمثلة متعددة على ذلك في الديوان .

وقد وظّف ابن رشيق العديد من المجموعات الدلالية في شعره ، ومن أهمها المعجم الدلالي الخاص بالمرأة وبالحيوان والنبات والألوان ، وكانت بعض ألفاظ القرآن الكريم حاضرة في ثنايا الديوان ، ومن أمثلة ذلك قوله[1] :

ظنَّ أنّ الحصون مُلْكُ سُليما ن وليلى بجهله بلقيسا

وله في العصا مآربُ أُخرى حاشَ لله أن تكونَ لِموسى

كانت المفردات المستقاة من القرآن حجر الأساس بالنسبة لدلالات البيت وإيقاعه الدلالي ، فاصطباغ ألفاظ الشعر بلون القرآن يُشكّل انزياحا إلى المعاني الواردة في القرآن ، وبالتالي يستعير البيت موسيقاه من الإيقاع القرآني . فألفاظ مثل ((سليمان ، بلقيس ، مآرب أخرى ، موسى)) تجعلنا نستحضر قصة النبي سليمان عليه السلام وبلقيس ملكة سبأ ، وتحيلنا الألفاظ القرآنية للبيت الثاني إلى معجزة النبي موسى عليه السلام في قوله تعالى : "قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَأُ عَلَيهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِي فِيهَا مَآربُ أُخْرَى "[2] . وفي موضع آخر قال[3] :

أسْلَمَني حب سليمانـكم إلى هوى أيسرُهُ القتْلُ

---

[1] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 86

[2] – سورة طه ، الآية 18

[3] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 125

قالت لنا جُند ملاحـته   لمّا بدا ما قالتِ النَّمْلُ

قُوموا ادخلوا مساكنَكم قبل أنْ   تحطمَكُم أعيُنهُ النُّجْلُ

وظّف الشاعر هنا الصورة الأساسية في قوله تعالى : " حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِ النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَاأَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لاَ يُحَطِّمَنَّكُمْ سُلَيْمَان وَجُنُودُهُ وَهُمْ لاَ يَشْعُرُونَ "[1] . وأسقط صورة تحطيم جند سليمان للنمل على سليمان الآخر ((موضوع الغزل)) وقدرته على تحطيم الناس بأعينه النجل ، فلا تمر الأبيات على القارئ إلاّ ويستحضر الآية الكريمة وكلَّ ما تحمله دلالات وإيقاعات تابعة لها .

والحقيقة أن الديوان يحتوي على الكثير من الحقول الدلالية المتنوعة التي تؤدي طريقة توظيف ألفاظها إلى نتيجة مفادها أن ابن رشيق من ذوي الاطلاع اللغوي الواسع الذين يحسنون توظيف الكلمات لتعطي موسيقى معنوية كما يريدونها ، أو كما يحسون بها . لذلك نقول إن الإيقاع الدلالي للألفاظ كان فعّالا بدرجة كبيرة ، وكان لبِنة لا يُمكن إغفالها في البناء الإيقاعي للديوان .

ثالثا : إيقاع الجمل والعبارات :

قد لا تؤدي الكلمة وحدها – في بعض الأحيان – المعنى المرجو بدقة فتحتاج إلى كلمات أخرى تساعدها على توضيح المعنى وفق " علاقات تربطها ببعضها ... وقد تتحد لإثراء السياق أو تتناقض وتتعارض لتخدم الفكرة المركزية ، ولهذه العلاقات موسيقى وإيقاعات تنتج من هذه العلاقات التركيبة الدلالية [2] "

وللكشف عن الموسيقى التي يمكن ان تحملها الجملة من ناحية المعنى والدلالة ، ارتأينا أن نسلط الضوء على ثلاث ظواهر تعتمد على العلاقات المتبادلة بين

---

[1] – سورة النمل ، الآية 18

[2] – معاذ محمد عبد العادي الحنفي ، البنية الإيقاعية للشعر الفلسطيني ، ص 160

المعاني في نطاق الجملة الواحدة وما يحاذيها من الجمل الأخرى، وهذه الظواهر هي : المقابلة ، التقديم والتأخير ، والفصل والوصل .

أ – المقابلة :

أصل المقابلة " ترتيب الكلام على ما يجب ، فيعطي أول الكلام ما يليق به أولا، وآخره ما يليق به آخرا ، ويأتي في الموافق بما يوافقه ، وفي المخالف بما يخالفه "[1] وبتعبير آخر " المقابلة إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة والمخالفة ... وتقع بين لفظين ، وثلاثة ألفاظ ، وأربعة ، وقد تقع بين خمسة "[2] .

وتعطي المقابلة للكلام " نوعا من القوة والتأثير في النفس وتضفي على القول رونقا وبهاء ، وتوضح المراد من القول ، و تجعل تلاحما بين الألفاظ وارتباطا قويا ، حيث تستدعي المعاني بعضها بعضا إما استدعاء تشابه أو استدعاء تضاد "[3]. وتوّلد عناصر المقابلة حركة ذهنية نشطة ، لكنها منتظمة تتمثل في الانتقال بين أجزاء القول الشعري ، لإدراك علاقات التشابه و الاختلاف بينها ، ولا تكتمل فاعليتها إلا وهي داخل السياق [4] ، لذلك فللمقابلة أثر فاعل في توجيه دلالة البيت وتلوين إيقاعه . وقد تتحد خصائصها بدرجة وقوع العناصر الإيقاعية بين مكوناتها . فوقوع التلاقح الإيقاعي يبرزها لا شك ويجعل لها حضورا صوتيا خاصا فينعكس ذلك بدوره على المعنى [5].

---

[1] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة ، ج 1 ، ص583

[2] – بكري شيخ أمين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، ص 50

[3] – محمود أحمد حسن المراغي ، علم البديع ، ص 71

[4] – ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، ص 295

[5] – محمود عسران ، موسيقى الشعر ، ص 245

والمتصفح للديوان لن يجد المقابلة بالوفرة المتوقعة إلا أن الموجود منها كان له التأثير اللازم على تشكيل بنية الإيقاع ومن الأمثلة قوله [1] :

حُطَّتْ مآخرها وأشرفَ صدرُها حتى كأن وقوفها إقْعَاءُ

صدرُ البيت صورةٌ بليغة وظّف الشاعر فيها المقابلة لإعطاء صورة حية عن شكل الزرافة ، والتضاد الواقع بين حطّت وأشرف ، ومآخرها و صدرها صهر المعنى في بوتقة من التقابلات الدلالية التي التصقت به وأصبحت المفتاح في فك رموزه ، وقد خلف هذا التقابل انسيابا واضحا للموسيقى المعنوية ساندتها الموسيقى الصوتية التي خلّفها التشابه في نهاية طرفي المقابلة ((مآخرها ، صدرها)) وفي بيت آخر يقول [2]:

كما أقصَدَ الرَّامِي بسهمٍ رَمِيَّةً فأثبتَ فيها النصلَ وانتزعَ السَّهْمَا

وقع التقابل الدلالي بين ((أثبت النصل ، انتزع السهم)) ، وهو وسيلة دلالية ناجحة في تصوير حالته وهو في صفة الضحية ، ضحية العشق الذي رماه به حبيبه ثم أعرض عنه ، وشبهه بالرامي المحترف الذي يترك النصل في الجثة وينزع السهم وقد دعم الشاعر صورته بهذا التضاد لتوضيحها بإضافة مشهدين: إثبات النصل ، وانتزاع السهم ، فقد قام هنا بالملاءمة بين حركة المشهدين وحركة وجدانه المتألم جراء اغتياله من طرف محبوبه ، فخرجت الصورة بهذا الجمال والتناسق .

وقال في موضع آخر [3]:

وقائلةٍ ما ذا الشحوبِ وذا الضَّنا فقلتُ لها قولَ المَشُوق المتيّمِ
هواكِ أتاني وهْو ضيفٌ أُعِزُّهُ فأطعمتُهُ لحمي وأسقيْتُهُ دمِي

[1] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 29

[2] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 134

[3] – م ن ، ص143

أتت المقابلة هنا كجزء من الإجابة على سؤال حبيبة الشاعر عن سبب شحوبه ومرضه ، وهي من اللطافة و الرقة بما يدفع هذا الحب إلى الاستمرار والنمو ، فطرفا المقابلة : ((أطعمته لحمي ، أسقيته دمي)) يشكلان دلالتين متضادتين تخدم كلٌّ منهما دلالة كلية واحدة هي إظهار المكانة العالية التي يحتلها هذا الحب في قلب الشاعر بما يجعله مستعدا للتضحية بصحته في سبيله.

لقد شكّلت علاقات التناظر والتضاد الموجودة في المقابلة في تفعيل حركية التعبير ، وأدت إلى تحقيق الانسجام النهائي بين الدلالات ، والذي يُخلّف الثبات والانتظام للحركة الإيقاعية .

ب – التقديم والتأخير :

التقديم والتأخير من الظواهر التي تؤثر في مسار الدلالة ، ولها " فاعلية كبيرة في تنسيق الكلمات وترتيبها وفق ما تقتضيه حركة السياق الشعري من الناحية الصوتية والشكلية ، أو من الناحية الإيحائية الدلالية "[1] فتقديم الكلمة أو تأخيرها عن موقعها المعتاد ، هو رد فعل من الشاعر حيال دلالتها وسط الكلام، فيحُس المتلقي باعتماد الشاعر على معناها في التعبير عن أفكاره ، وتتحول دلالتها إلى رمز رئيسي للبيت ، يقول ابن رشيق[2] :

فارقت بالكره من أهوى وفارقني   شتان لكننا في الود سيان

يعاني الشاعر من مرارة الفراق ، لكن تقديمه ل((بالكره)) على ((من أهوى)) يعطي إيحاء بأن الإكراه الذي كان سببا للفراق ، هو أمر من الفراق نفسه ، فالشاعر يتكيء على دلالة الإكراه التي أرخت ظلالها على البيت كله في تصوير ألمه و معاناته فيستطيع المتلقي أن يشعر بالمسار الإيقاعي لدلالة البيت مستحضرا معاني الفراق ، ومعاني الإكراه في هذا الفراق ،

---

[1] – ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، ص 226

[2] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 154

وقد يفيد التقديم والتأخير الشاعر على إبراز القرائن التي يمكن أن يوردها الشاعر بصدد تقوية المعنى و توضيحه ، ومن ذلك قوله [1]:

عزيزٌ يُباري الصبحَ إشراقُ خدِّهِ   وفي مفرقِ الظلماءِ مِنهُ نَسِيبُ
يزِّفُ إليه ضاحكا أقحوانُـهُ   ويهتزُّ في بُرْدَيه منهُ قضيبُ

استغل ابن رشيق خاصية التقديم والتأخير في تجميل صورة محبوبته ، فقدم المفعول به ((الصبح)) على فاعله ((إشراق)) ليجعل القارئ ينتبه أكثر إلى الصبح في البيت الأول ، و" ضاحكا " في البيت الثاني لأن الأصل هو ((يزف إليه أقحوانه ضاحكا)) . وتقديم الحال على صاحبه إيحاءٌ للمتلقي بأن الشاعر يولي أهمية أكبر لصفة الضحك المتعلقة بالأقحوان ، وفي ذلك تكريس لدلالة الجمال والحسن ، وفي بيت أخر يقول[2] :

و أتتكَ من كَسْبِ الملوكِ زرافةٌ   شتَّى الصفاتِ لكونِها أَنْباءُ

فتقديم ((من كسب الملوك)) على ((زرافة)) يوحي بطريقة غير مباشرة بقوة الممدوح ، كيف لا وهو الذي جاءته هدية كانت مِلكا للأمراء والملوك ، وما ذِكْر الزرافة وصفاتها العجيبة إلاّ تأكيد على ذلك .

وعلى هذا نستخلص أن التقديم والتأخير أداة هامة في يد الشاعر وبوسعه استعمالها في تغيير شكل الدلالة ومسارها الإيقاعي بمنح أحد عناصرها الإيحاء المكثف بتغير موقعه تقديما وتأخيرا .

ج- الوصل والفصل :

---

[1] - م ن ، ص41

[2] - ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، 28

الوصل هو عطف جملة على أخرى ، بينما الفصل هو ترك هذا العطف [1] ويخلّف وصل الكلمات والجمل أثرا كبيرا في تواصل الإيقاع واستمراره ، وقد يختلف شكل هذا الإيقاع تبعا لأدوات الوصل ، فالوصل بالواو يساهم " في خلق حركة متزامنة منسجمة داخل إطار اللحظة الشعرية "[2]

ومن ذلك قول الشاعر [3]:

وقد نوَتْ مقلتاهُ نومًا   ودِدْتُ لو كان في ذِراعِي
وكان لي موقفُ افتراقٍ   وللهوى موقفُ اجتماعِ

البيت صورة واضحة لما يتجاذب الشاعر من عواطف في لحظة الوداع ، فيود لو ضم حبيبته ذات العينين الناعستين لتغفو على ذراعه ، فيتأمل حاله معها وقد حلّ بهما الفراق ، فاجتمع هواهما ، وتوحد قلباهما ، ولعب حرف الواو دور المنظم لهذه العاطفة المتباينة فانعكس على وقعها الموسيقي في ذهن القارئ .

أما الوصل بالفاء " فيستطيع أن يوفر للنسق نوعا من الاتساق وذلك بجعل بعضه في إثر بعض ، مما يولد إيقاعا متسلسلا متتابعا سريعا " [4] ومثال ذلك قوله[5] :

رماني فأصماني وأعرضَ كَي أَرى   بأنَّ الفتى لا يستَحِلُّ دمي ظُلْمَا

وقوله كذلك [6]:

أخافَ تجنِّيهِ فأصفرُّ إنْ بَدا   ويصفرُّ خوفا أنْ أنمَّ عليهِ

---

[1] – ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، ص 223

[2] – علي الجارم ، أحمد أمين ، البلاغة الواضحة ، دار المعارف ، القاهرة ، ب ط ، 1999 ، ص 228

[3] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 99

[4] – ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، ص 222

[5] –ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 134

[6] – م ن ، ص 174

فالتلاحق السريع للصور في البيتين كان نتيجة لدور الفاء التي تفيد التعقيب والترتيب بلا مهلة ، فالقارئ ينتقل بسرعة من الصورة التي يظهر فيها المحبوب إلى صورة وجه الشاعر ، وهو مصفر وممتقع ، وهذه علامات الخوف من الظلم ، ويصفر وجه المحبوب بدوره خوفا من أن ينمّ الشاعر عليه، فتلاحق هذه الصور يؤدي إلى تسارع في الإيقاع ، كما يتدخل في ضبطه وترتيبه ليصل إلى المتلقي بهذا التنظيم والتسلسل .

أما ظاهرة الفصل فمن الممكن أن تساعد على إحداث الإيقاع الخاص بها ، ومن مظاهر الفصل ، الوقف في نهاية الشطر ، حيث يفرض النظام العروضي هذا التوقف ، ولو كان على حساب الجملة النحوية ، ومع أن تجاوزه كان من عيوب الاستعمال الشعري عند القدماء إلا أن ذلك لم يكن ينعكس سلبا على المسار الإيقاعي ، بل كان يلبي حاجته إلى الاستمرار والامتداد بما يتناسب مع الموقف الوجداني .[1] ونجد ذلك في مواضع كثيرة منها قوله[2] :

وظبيٌ من بني الكُتَّابِ يَسْبي قلوبَ العاشقين بمُقْلَتَيهِ

مع أن دلالة البيت تمتد إلى الشطر الثاني إلا أن الوقف سمح للقارئ بإعطاء فرصة لإطالة حرف المد الأخير من الصدر ، فأعطى ترنما صوتيا سانده تباطؤ في حركة الدلالة بفعل عدم اكتمال الجملة نحويا ، وحاجتها إلى الامتداد، ويبلغ التجانس الدلالي ذروته مع الوصول إلى حرف الروي ، وهو نفس حرف المد الذي برز قبل الوقف .

ومن أشكال الفصل أيضا ، دخول الجملة الاعتراضية على البيت ، فينكسر إيقاعه و ينقطع امتداده و يصيبه بعض التلكؤ والتباطؤ [3] ومن ذلك قوله[4] :

---

[1] – ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، ص 224

[2] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ، ص 174

[3] – ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، ص 225

[4] – ابن رشيق القيرواني ، الديوان ص 44

الفصل الثالث ـــ إيقاع الدلالة

دعَا بِكِ الحُسن فاستجيبي – يا مسكُ – في صبغةٍ وطِيبِ

فجملة النداء ((يا مسك)) غيرت المسار الإيقاعي للدلالة وأعطته دفعا رفع وتيرته ، فشكلت مستوى دلاليا أعلى أرتفع إليه البيت ثم انخفض بنهايتها وعاد إلى مستواه الأول ، وفي ذلك تنويع للإيقاع يؤثر على انطباع الفكرة لدى المتلقي .

ومن الممكن أن نقول إن اختلاف العلاقات الدلالية بين الجمل يعطي التأثير الجلي في بنية المعنى ، ويختلف هذا التأثير تبعا لنوع العلاقة ، ومدى تواترها في البيت أو القصيدة ، إلا أن الشيء المشترك بينها هو أن كلاًّ منها يساهم – بإيعاز من موهبة الشاعر – في صنع الإيقاع .

ولنا أن نستخلص في نهاية هذا الفصل أن لكل الوحدات التي يمكن أن تتشكّل منها اللغة دور في التأثير على بنية الإيقاع ، وذلك إمّا بدلالتها المباشرة، أو بدلالة موقعها ، أو بالإيحاء والرمز ، وبإمكان الشاعر أن يتصرف في هذه الوحدات وفق تصوره للموضوع ، وزادِه اللغوي وموهبته الفنية التي تتيح له مجالا أكبر للإبداع داخل حدود اللغة والوزن .

الخاتمة

الخاتمة ــــــــ

من المفيد – قبل الخوض في نتائج هذه الدراسة – الإشارة إلى أننا أثناء انجازنا لهذا البحث ومن خلال اطلاعنا على بعض الكتب والدراسات ذات الصلة بالإيقاع الشعري تبيّن لنا بوضوح اختلاف الباحثين في طرق دراستهم للإيقاع ، رغم ما يبدو من اتفاق في تصور هذه الظاهرة ، فذهب البعض منهم إلى اعتماد نظريات غربية أسقطوها بشكل أو بآخر على الشعر العربي ، وذهب البعض الآخر إلى البحث في جوانب يصعب رصد الإيقاع الشعري فيها ، كلون الورقة ونوع الخط وحجمه ... فتكونت لدينا فكرة عما نحتاجه من ضبط للعناصر الموصلة للإيقاع ، بدراسة الظواهر المناسبة .

وفيما يلي أهم النتائج التي توصلنا إليها في عملنا هذا:

1– مصطلح الإيقاع هو مصطلح يشوبه غموض ، وقد اختلف الباحثون في تحديده ، مما أدى إلى اختلاف وجهات النظر التي أشرنا إليها في مواضعها .

2 – لا يمكن أن نكوّن قاعدة علمية دقيقة تتعلق بملاءمة ذلك الوزن أو ذاك لموضوع معين ، فنتائج الباحثين في هذا الموضوع لم ترق إلى مستوى التعميم والاستعمال . و لكن يمكننا إعطاء حكم نسبي بالاستناد على الإحساس بالانسجام والتوافق بين الوزن والموضوع ، حين نشعر بقدرة الوزن على حمل أفكار معينة بدون ضغط ، فلا نستشعر قيده عليها ، ولا يتحقق ذلك إلا بامتلاك الأذن الموسيقية ، و الدربة على تأمل معاني الشعر .

3– ابن رشيق من الشعراء المتمكنين من علم العروض وتفاصيله ، وله فيه بعض الإضافات ، لذلك تميز نظمه بالحذر وتفادي الأخطاء العروضية إلاّ ما ندر .

4– استعمل ابن رشيق كافة العناصر العروضية المتاحة لإثراء إيقاع شعره معتمدا على موهبته الشعرية ، واطلاعه النقدي ، وتجلى ذلك في تخيّره للأوزان ،

وتفاديه للزحافات القبيحة التي من شأنها الإخلال بالمسار الإيقاعي بل تعدى ذلك إلى تفادي الصالحة منها .

5- أبدى ابن رشيق اهتماما كبيرا في اختيار قوافيه، وبخاصة اختيار حرف الروي كما كانت كل أنواع القوافي – تقريبا – حاضرة في الديوان ، مما يساعد على تنوع الإيقاعات القافوية ، وهذا ما يسعى إليه كل شاعر لأهمية القافية من الكيان الموسيقي للشعر .

6- إستغل ابن رشيق بعض الظواهر البديعية في تجميل موسيقى شعره ، من خلال التوازنات الصوتية التي تحملها ، رغم عدم تركيزه على جانب الأثر الصوتي لها ، في كتابه العمدة .

7- تصرّف ابن رشيق في معانيه باستعمال جملٍ ، وعبارات تحمل العديد من العلاقات الدلالية التي يُفرز تفاعلها صورا مختلفة للإيقاع .

8- التزم ابن رشيق في شعره بما نظّره في العمدة ، ولا نجد الاختلاف إلاّ في مواضع نادرة ، غالبا ما تتعلق بالتكلّف .

9 – قد يصطدم الدارس للإيقاع بتباين بعض التعريفات والتصورات المتصلة بالبلاغة وعلم الأصوات ما يصعب عليه الاختيار والانتقاء .

وفي الأخير نقول إننا لا ندّعي الكمال لهذا البحث ، ولكننا نأمل أن يكون لبنة في بناء صرح المكتبة العربية ، ونسأل الله التوفيق .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع ـــــ

* القرآن الكريم برواية ورش عن نافع .

أولا : المصادر :

1. الحسن بن رشيق القيرواني ، الديوان ،شرح ، صلاح الدين الهواري وهدى عودة ، دار الجيل ، بيروت، ط1 ، 1996 .

ثانيا : المراجع :

1. إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، مكتبو الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط4 ن 1971
2. موسيقى الشعر ، دار القلم ، بيروت ، ط3 ، 1975
3. إبتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي ، مراجعة وتدقيق أحمد فرهود ، دار القلم ، حلب ، ط1 ، 1997
4. أحمد رجائي ، أوزان الألحان بلغة العروض وتوائم من القريض ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط1 ، 1999
5. أحمد كشك ، الزحاف والعلة ، رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع ، دار غريب ، القاهرة ، 2005 ، د ط
6. أحمد الهاشمي ، جواهر البلاغة ، تح يوسف الصميلي ، المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، بيروت ، 2003 ، د ط
7. ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تح محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، القاهرة ، ط3 ، د ت
8. أدونيس ، علي أحمد سعيد ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1972
9. الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، د ط ، 1985
10. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر ، تح محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، القاهرة ، ط3 ، د ت

11. ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ج5 ، 1983 ، د ط

12. ابن فارس أحمد الصاحبي ، في فقه اللغة ، تح مصطفى شوقي ، مؤسسة بدران ، بيروت ، 1963 ، دط

13. ابن معطي يحي ، البديع في علم البديع ، تح ودراسة أبو الشوارب مصطفى و مصطفى الصاوي الجويني ، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الإسكندرية ، 2003 ، د ط

14. أبوديب كمال ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1974 ، د ط

15. أبو السعود سلامة أبو السعود ، الإيقاع في الشعر العربي ، دار الوفاء للطباعة ، الإسكندرية ، دط ، د ت

16. أبو عبد الله أحمد بن أبي بكر الدماميني ، العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة ، تح الحساني حسن عبد الله ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط1 ، 1973

17. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، البيان والتبيين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 2003

18. أبو القاسم إسماعيل بن عباد ، الإقناع في العروض وتخريج القوافي ، تح محمد حسن آل ياسين ، المكتبة العلمية ، بغداد ، ط1 ، 1960

19. أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري ، أساس البلاغة ، تح محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1997

20. بكري شيخ أمين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، علم البديع ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط7 ، 2003
21. بوزياني عبد القادر ، الميسر في علم العروض والقوافي ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، دط ، دت
22. التبريزي الخطيب ، الكافي في العروض والقوافي ، شرح وتعليق إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 2003
23. توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد الأدبي الحديث ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ، 1984 ، د ط
24. جابر عصفور ، مفهوم الشعر ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1978 ، د ط
25. حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح وتقديم محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، 1981 ، د ط
26. حازم كمال الدين ، نظرية المناسبة الإيقاعية في القافية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ط1 ، 2007
27. حساني أحمد ، مباحث في اللسانيات ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر
28. الحسن بن رشيق القيرواني ، أنموذج الزمان في شعراء القيروان ، تح محمد العروسي المطوي وبشير البكوش ، دار المغرب الإسلامي ، بيروت ، ط1 ، 1991
29. الحسن بن رشيق القيرواني ، العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تح نبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1 ، 2000

قائمة المصادر والمراجع ـــــ

30. الحسين بن أحمد علي الكاتب ، كتاب كمال أدب الغناء ، مراجعة محمود أحمد الحنفي ، تح غطاس عبد الملك خشبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1975 ، د ط

31. حسين يوسف عبد الفتاح الصعيدي ، الإفصاح في فقه اللغة ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 د ت

32. رضا بوصبيع صالح ، الجديد في سلم الإيقاع الشعري مطبعة الجنوب الجزائري ، تقرت ، الجزائر د ط ، د ت

33. سلوم تامر ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، منشورات دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا ، 1983 د ط

34. سيد البحراوي ، العروض وإيقاع الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 د ط

35. شكري عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط2 ، 1978

36. صفاء خلوصي ، فن التقطيع الشعري والقافية ، مطبعة الزعيم ، بغداد ، 1962 ، د ط

37. صلاح يوسف عبد القادر ، في العروض والإيقاع الشعري ، دار الأيام ، الجزائر ، ط1 ،1997

38. عبد الدايم صابر ، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1993

39. عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ، ط1 ، 2006

40. عبد الله الطيب ، المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ن دار الآثار الإسلامية ، الكويت ، ط3 ، 1989

41. عبد الواحد حسن الشيخ ، البديع والتوازي ، مطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية ، ط1 ، 1999

42. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1974 ، د ط

43. عزوز محمد ، علم الأصوات اللغوية ، ديوان المطبوعات الجهوية وهران

44. علوي هاشمي ، فلسفة الإيقاع الشعري ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2006

45. علي الجارم وأحمد أمين ، البلاغة الواضحة ، دار المعارف ، القاهرة ، 1999 ، د ط

46. عميش العربي ، خصائص الإيقاع الشعري ، دار الأديب للنشر والتوزيع ، 2005 ، د ط

47. فضل صلاح ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة ، القاهرة د ط ، د ت

48. محمد بوزواوي ، تاريخ العروض العربي من التأسيس إلى الاستدراك ، دار هومة ، الجزائر ، 2002 ، دط

49. محمد زغلول سلام ، تاريخ النقد العربي ، دار المعارف ، القاهرة د ط ، د ت

50. محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2001

51. محمد العمري ، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية ، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر ، دار إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، 2001 ، د ط

52. محمد مفتاح ، التشابه والاختلاف ، نحو منهجية شمولية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1996

53. محمود أحمد حسن المراغي ، علم البديع ، دار العلوم العربية ، بيروت ، ط1 ، 1991

54. محمود عسران ، موسيقى الشعر ، مكتبة بستان المعرفة ، الإسكندرية ، 2006 ، د ط

55. مرتاض عبد المالك ، الأدب الجزائري القديم ، دراسة في الجذور ، دار هومة ، 2000 ، د ط

56. مصطفى حركات ، الصوتيات والفونولوجيا ، دار الآفاق ، الجزائر د ط ، دت

57. قواعد الشعر ، دار الآفاق ، الجزائر ، د ط، د ت

58. كتاب العروض العربي بين النظرية والواقع ، دار الآفاق ، الجزائر ، د ط ، د ت

59. نظرية الإيقاع ، الشعر العربي بين اللغة والموسيقى ، دار الآفاق ، الجزائر ، 2008 ، د ط

60. نظرية الوزن ، دار الآفاق ، الجزائر ، 2005 د ط

61. منير سلطان ، الإيقاع الشعري في شعر شوقي الغنائي ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 2004 ، د ط

62. موسى الأحمدي نويوات ، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي ، دار الحكمة للنشر والترجمة ، الجزائر ، ط4 ، 1994

63. نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط6 ، 1981

64. ناصر لوحيشي ، مفتاح العروض والقافية ، دار الهداية ، قسنطينة 2002 ، د ط

ثالثا : المعاجم :

1. أبو عبد الله شهاب الدين ياقوت الحموي ، معجم الأدباء ، مطبوعات دار المأمون ، مصر ، ط2 ، 1963
2. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، ط3 ، 2004
3. إميل بديع يعقوب ، المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1991
4. مجد الدين محمد بن يعقوب بن إبراهيم السيرازي الشافعي الفيروزابادي ، القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1999 د ط
5. محمد علي الشوابكة وأنور أبو سويلم ، مصطلحات العروض والقافية، دار البشير ، عمان ، الأردن ، 1994 د ط
6. مؤنس رشاد الدين ، المرام في المعاني والكلام ، القاموس الكامل ، دار الراتب ، بيروت ، 2000 ، د ط

رابعا : رسائل الجامعية :

1. فرطاس نعيمة ، الشعرية عند ابن رشيق ، إشراف : فورار بن أمحمد لخضر ، جامعة بسكرة ، 2008 2009
2. معاذ محمد عبد الهادي الحنفي ، البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني، شعر الأسرى نموذجا ، إشراف : عبد الخالق العف، جامعة غزة ، 2006

قائمة المصادر والمراجع ـــــ

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات